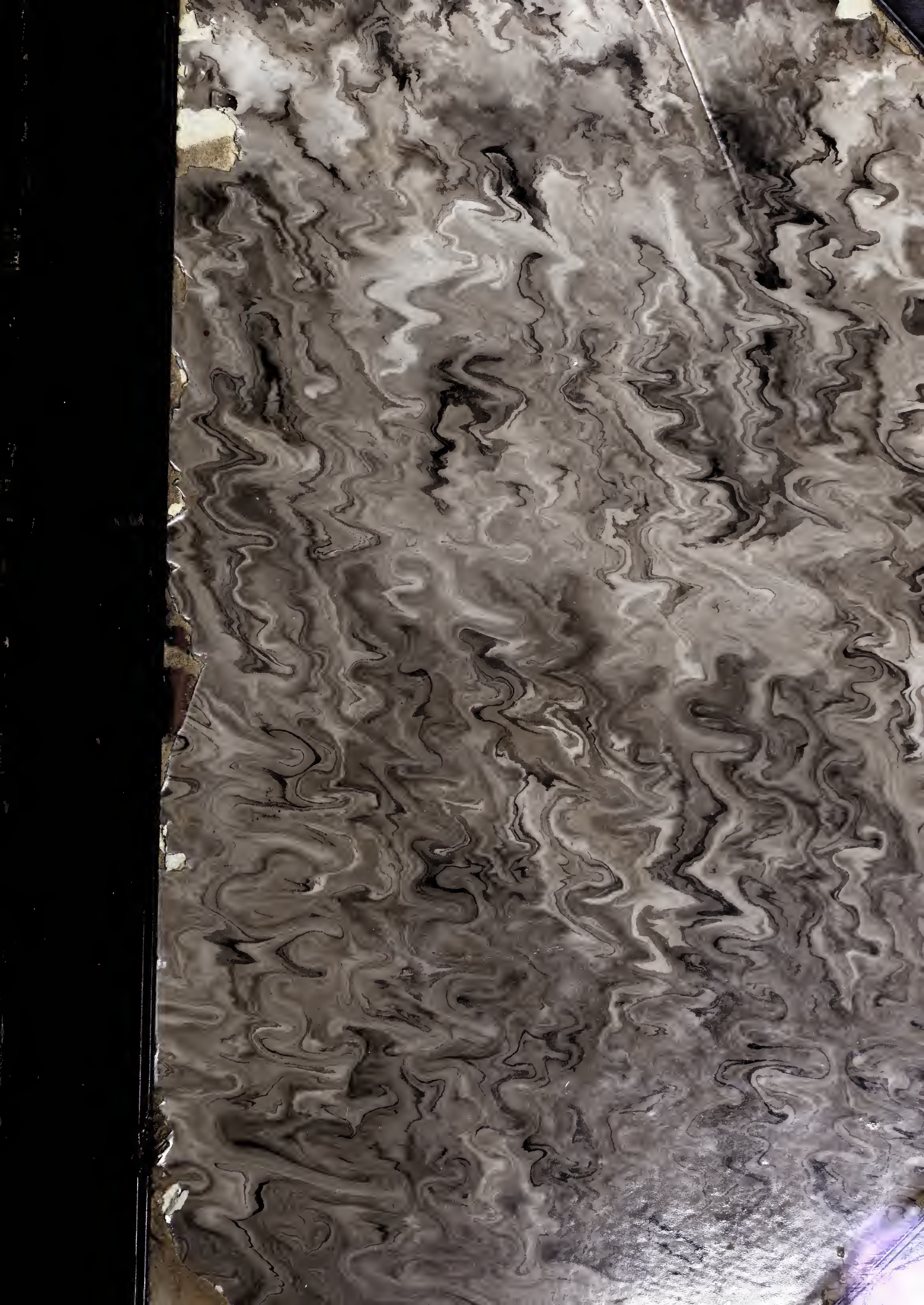
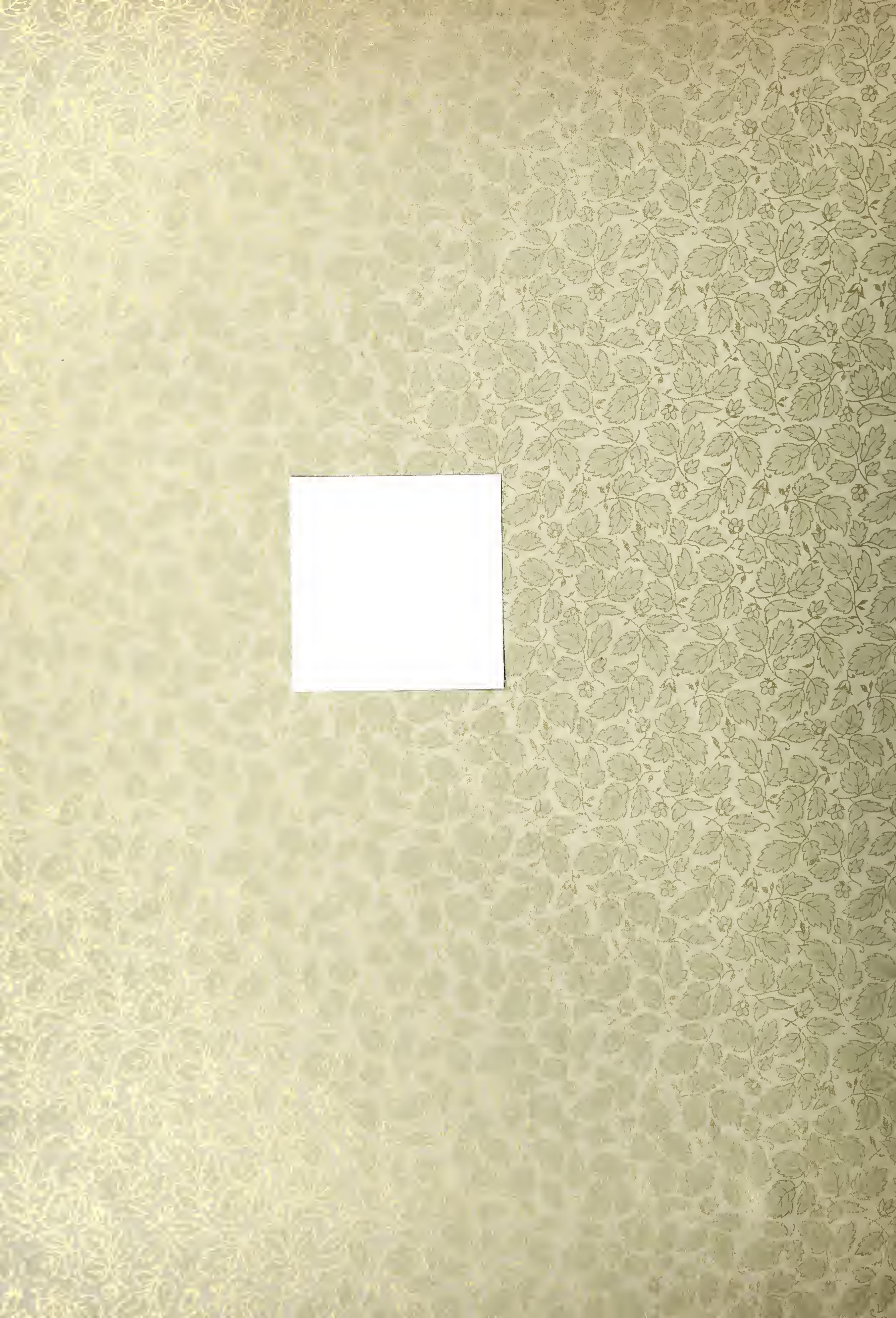












DIE

KUNST UNSERER ZEIT.



DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

REDIGIRT

VON

H. E. VON BERLEPSCH.



MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG A.-G.

1891.

E. MÜHLTHALER's KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI, MÜNCHEN.

Die Kunst unserer Zeit.

AUS DEM LEBEN EINER GEIGE

VON

OTTO VON LEITGEB.



Im dunklen Winkel des Ateliers, wo dichte Vorhänge das kalte, harte Nordlicht dämpfen, lag eine alte Geige auf einem noch älteren geschnitzten Stuhle mit hoher Lehne. Sie veränderte fast niemals ihren Platz, und hatte sich in die Lage vollständig eingewöhnt, ja so, dass ein unmuthiges Klingen durch ihren Resonanzboden ging, wenn gerade einmal Jemand sie zur Hand nahm. «Ein Prachtstück!» hiess es dann. «Wie schade, dass sie in so barbarischer Weise verstümmelt ist!» Ein viereckig Stück war ihr nämlich aus dem Leibe herausgeschnitten, und Meister Stradivarius selber hätte sie kaum mehr so heilen können, dass ihre schöne, helle Stimme von einst wieder zu gewinnen gewesen wäre. Und sie sang einst schön, die Geige, bezaubernd!

Jetzt lag sie seit Jahren da, stumm. — Ihre Umgebung war ihr genau bekannt, aber verschieden lieb. Gar nicht leiden konnte sie den geschnitzten Faunskopf auf der Stuhllehne oben. Der zog so abscheulich schiefe Mundwinkel und sah immer mit einem so fatalen Lächeln auf sie herab. O, sie wusste, dass sie diese abscheuliche Fratze schon einmal gesehen hatte, in einer unvergesslichen Mondnacht, in der Heimath.

Gerade ihr gegenüber, auf einem Gesimse, stand ein alter Schimmel. Er war wohl auch schon betagt, denn an drei Beinen war der Gyps herabgebröckelt und hatte nur den Draht zurückgelassen. Blos das vierte war noch gesund, wie das manchmal bei so alten Kriegskameraden der Fall ist; er diente nämlich lange Zeit einem Schlachtenmaler (der sich gerne ein wenig martialisch «Bataillen-Maler» nannte) als Modell für den oft gemalten «Kürassier-Angriff», bald «Bei Leipzig», bald aus einem neueren Feldzuge.

Dann gab es noch ganz in ihrer Nähe eine italienische Vase mit phantastischen Figuren. Die liebte sie auch, denn sie erinnerte sie an die Heimath. Im Frühjahr und im Sommer, da füllte eine zarte weibliche Hand die Vase oft mit Blumen in grosser Menge;

dann freute sich die alte Geige. Und ward es dämmerig herin, der Künstler fortgegangen, dann schwebten Blumendüfte durch den Raum, und es war, als ob sich die drei Saiten rührten, die noch an der Geige hingen, — oder redete sie leise im Schlaf?

Ja, in der Dämmerstunde und in den lauen Sommernächten, da träumte die alte Geige zurück in ihrem Leben; sie träumte von der Heimath und ihrem blauen Himmel, von den Pinienhainen und dem goldenen Sonnenschein,



Henrik Nordenberg, Düsseldorf. Studie.

von den Sommernächten und den Menschen, die damals waren, so ganz anders waren als heutzutage . . . .

* * *

Darüber war man einig, dass Gianni dei Bellani ein grosser Künstler werden müsse. Denn wenn er mit dem Bogen über die Saiten seiner Geige hinstrich, so gab es Töne, so rein, so hell, so schmelzend, wie sie sonst nur im Liede der Nachtigall klingen. Der Maestro Filippo hatte seinen Jungen zu einem wahren Wunder erzogen, er und die Luft der Heimath, in der er aufgewachsen, der Sommer, mit seinem Blüthenduft, mit seinen Mondnächten, mit all seiner Poesie des Himmels, der ewig blau in der Ferne von den Häuptern des Apennin abgeschlossen wurde; — und im Herzen des schwarzgelockten Jünglings, dessen Oberlippe gerade erst ein feiner Flaum zu decken begann, fasste diese Poesie Wurzel und trieb und gedieh und füllte endlich seine ganze Seele aus mit dem unaussprechlichen Zauber, den er seinem Instrumente entlockte. Das aber wusste Niemand, dass ihm dabei immer ein Augenpaar vorschwebte, aus dessen Engelsblicken er die Lieder gleichsam ablas, die er aus den Saiten weckte; und so kam es, dass er immer am herrlichsten spielte draussen in der Villa Ercole, auf der mondüberglänzten Terrasse, wenn Vater Filippo und sein Sohn den Herren die Stunden kürzen durften mit Lied und Spiel. Da sassen die edlen Frauen und die Signori in der Runde, da blitzte neben Geschmeid und Edelstein manches schönes Auge, das voll Wohlgefallen auf dem bleichen Gesicht des Jünglings ruhte, der mit solcher Hingebung seine Kunst übte, als wäre es der höchste Gottesdienst. Ein solcher war es aber auch. Denn wenn er Lucrezia's Blicke auf sich gerichtet wusste, dann spielte er die Träume seiner Kinderjahre und die Liebe, die in seinem Herzen pochte. Dann klang's aus seinen Liedern wie der ganze Zauber der Frühlingsnacht, wie das Athmen der Blumen und der Gesang der Nachtigallen im Hain, wie die Poesie der still ruhenden Laubgänge in den Gärten und das Plätschern der weissen Wasser in den marmornen Becken . . . .

So weit zurück seine Erinnerung reichte, kannte er Lucrezia's schöne, träumerische Augen, und so lange liebte er sie mehr als sein Leben. Als Kinder waren sie beisammen gewesen, wo noch kein Abstand von Namen und Sitte sich aufgethan hatte zwischen dem Töchterchen des edlen Senators und dem kleinen, kraushaarigen Sohne des Geigers. Denn Maestro Filippo genoss die Gunst des Edlen, dem er einmal einen grossen Dienst geleistet hatte, und der Senator war ein feingebildeter, Künsten und Wissenschaften geneigter Mann.

Wie oft hatte er Lucrezia's Kopf mit dem schönen braunen Haar geküsst und ihren Mund geküsst und sie seine Schwester genannt! — Die Jahre aber wären vergangen und Gianni fühlte, dass sie seine Schwester nicht sein könne.

Dann wurden sie mehr und mehr getrennt. Mit dem Schmerze darüber zog aber in die Brust des Jünglings die Liebe ein, voll Feuer und Wonnen.

Es gab immer Zeiten und Wege, um Lucrezia zu treffen, und mit dem Bewusstsein, dass ihr Herz sein eigen, ging ein Himmel des Glückes seinem Sinne auf. Keine

Seele wusste von dem zarten Verkehre, kein Späher verrieth ihre Zusammenkünfte, kein Horcher erlauschte etwas von der süssen Zwiesprache, deren sie pflogen. Denn Lucrezia wusste es stets klug einzurichten, dass sie sich trafen, und war der Senator zur Sommerzeit draussen auf der Villa Ercole, so gab es immer Abende, wo sie den Geliebten aus der Jugendzeit klopfenden Herzens erwartete in einem der entfernten Laubgänge des Parkes, wo kein Laut zu ihnen drang, als das melodische Plätschern des Wassers in den marmornen Becken.

Sie war sein Leitstern, seine Fee, seine Muse. Sie war es erst, die ihm Kraft gab, seine Kunst zu vollenden, die aus der neuen Geige vom Cremoneser Meister so wundersame Melodieen erstehen liess.

Aber es kam auch die Zeit des Schmerzes und der Verzweiflung. Denn Gianni dei Bellani war nur der Sohn eines armen Musikanten und Lucrezia die Tochter eines edlen, reichen Hauses.

Es kam die Zeit, wo das Mädchen herrlich zur Jungfrau erblüht war und man da und dort munkelte, dass nächstens ein vornehmer Freier um des Senators liebliches Kind anhalten werde.

Bald nannte man denn auch einen Namen. Es war der schöne junge Messer Guido de Castellamo, den der Senator zu seinem Eidam ersehen hatte, ein Jüngling von einnehmendem Wesen und Sprosse eines grossen Hauses. Lucrezia wurde nicht gefragt nach ihres Herzens Neigung, die Verschwägerung aber von beiden Sippen besprochen und beschlossen, und Messer Guido, der ein feuriger, lebenslustiger junger Edelmann war und an dem reizenden Mädchen grosses Gefallen fand, war aller Abmachungen sehr zufrieden.

Nun sah Gianni an seiner holden Liebe gar oft verweinte Aeuglein und bleiche Wangen, denn sie hatte arges Herzeleid. In seine eigene Brust aber zog das Unglück ein, und die Verzweiflung klang in seinem Herzen wie ein Todtenlied. Jetzt öfter als früher musste Filippo mit dem Jungen hinauskommen in die Villa, denn es gab Lustbarkeiten genug, und da konnte man der Spielersleute nicht entrathen.

Sah er aber Lucrezia's Augen, deren feuchten Schimmer er nun so wohl kannte, -dann packte ihn abgrundtiefes Weh und all sein Schmerz klang heraus aus seinem Spiele. Die Zuhörer aber nickten Beifall, denn nie früher hatte der junge Geiger so herrlich gespielt. —

Wie es kam, wusste er selber nicht, aber die beiden jungen Männer hatten sich schon einige Male prüfend in die Augen gesehen. Sei es, dass Messer Guido mehr in den Blicken Gianni's erspäht als offenkundig werden sollte, sei es, dass er in Lucrezia's Wesen irgend etwas gefunden, das ihm zu denken gab: er hasste ihren Jugendgespielen recht aufrichtig und konnt' es nicht vermeiden, dass hin und wieder ein Aufblitz in seinen schwarzen Augen dem Geiger den Feind verrieth. Ihm aber war der geschmückte Edelmannssohn ein Dorn im Auge, und oft wünschten ihn seine Gedanken in den äussersten Höllengrund.

Messer Guido aber konnte sich ganz nicht meistern. Und kam sein Unmuth in hämischen Bemerkungen erst nur für Lucrezia zu Tage, so that er gar bald gegen Gianni selbst spöttelnde und mäkelnde Reden, und aus kurzen Worten, die sich allmälig zusammentrugen, entstand bald ein Vorrath von Hass, so dass es nur eines Fünkchens bedurfte, dass prasselnd die helle Lohe aufging.

Das Mädchen merkte bangen Herzens fernes Sturmeswehen, und ängstliche Ahnung erfüllte sie voll zager Sorge. Da wusste sie nun Gianni zu bitten und zu be-



Henrik Nordenberg, Düsseldorf. Studie.

schwören und ihm manches Versprechen abzuschmeicheln. Er aber, der ihr eigenes Unglück sah und sein Blut heiss und leidenschaftlich im Herzen pochen fühlte, wusste nur, dass er nichts ändern könne, und dass er den Andern hasste als seinen Todfeind.

Verkümmert, verblasst, geknickt war die Blüthe seines Glücks und zerrissen sein Gemüth. — Da gab es traurige Tage und schwüle Sommernächte, und je näher die Zeit kam, wo Messer Guido Lucrezia als sein junges Weib heimführen sollte desto dumpfer wurde es in Gianni's Kopf und Herzen. Vorerst aber musste er wohl Acht haben, Lucrezia's Bitten in Rücksicht zu behalten und seinem Nebenbuhler auszuweichen, denn oft schon war es ganz nahe gewesen, dass sie auf einander losgegangen auf Leben und Tod. Nichts wäre ihm erwünschter gewesen, als alle Qual in einem einzigen Ausbruch der Leidenschaft zu kühlen, und sollte er den Schmerz auch im eigenen Blute ertränken.

Der Tag war bestimmt, wo Messer Guido Lucrezia's Gatte werden sollte. Es nahte ihr Geburtsfest. Ein festlicher Abend im Landhause des Senators sollte alle Freunde des Hauses vereinen; auch die Spielersleute waren hinausgefordert worden, Madonna Lucrezia's Geburtsfest verschönen zu helfen.

Ach, so schön, so herrlich war die Julinacht, von Mondlicht vergoldet, in dem die Landschaft erglänzte wie eitel Edelerz. Und Gianni spielte schöner als je. Waren nicht Lucrezia's Blicke auf ihn gerichtet, dass er all ihren Schmerz, ihren Kummer daraus schimmern sah wie Thränenperlen? — Und dabei nickte sie ihm verstohlen zu und spielte mit einer rothen Rosenknospe, die sie in den schlanken Fingern hielt. Ja, er kannte die Sprache, wenn sie, wie in Gedanken, die Blüthe an die Lippen führte, ein, zwei, drei Mal. — Fern im Parke unten gab's einen Platz, versteckt unter Lorbeerbäumen und hohen Hecken. Dort, in einer Nische, die tief hineingeschnitten war in den Laubgang, stand eine Marmorsäule, die einen Faunskopf trug und dort hatte er oft schon der Geliebten geharrt, wenn der Mond die Landschaft vergoldet hatte, wie heute. Wieder führte sie die Blüthe an die Lippen; — ja, er verstand die Sprache gar wohl — heute noch sollte er sie in den Armen halten, die Geliebte, Süsse; — heute noch, wenn das Haus im Schlummer lag und man weitum nichts hörte als das Plätschern der Wasser in den marmornen Becken. Und jener Elende, Verhasste dort — . . .



Henrik Nordenberg, Düsseldorf. Studie.

Es ging laut und fröhlich her heute im Hause des Senators. Feurig perlte der Wein in den Pokalen und man trank die Gesundheit des jungen Paares.

Auch Gianni trank, trank, dass sein Blut feuerheiss durch die Adern stürmte und wild in den Schläfen pochte.

Endlich aber ging das Fest seinem Ende zu. Die Hallen leerten sich. Noch einen Blick des Verständnisses konnte er von Lucrezia erhaschen, als sie mit Messer Guido in einem der Bogenfenster stand. Er sprach die süssesten Worte zu ihr, aber, seltsames Flimmern im Auge, hörte sie kaum auf seine Rede, dass ein paar Mal, blitzgleich, ein spöttisches Lächeln um seinen Mund flog. Sie aber hatte trotz Allem



Gabriel Max pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Verurtheilt



noch einmal Gianni zuzuwinken vermocht, ehe er die Halle verliess. —

Er ging mit dem Alten ein gutes Stück, dann trennte er sich unter einem Vorwande von ihm. Aber noch war es nicht an der Zeit. So machte er einen weiten Umkreis auf wohlbekannten Wegen.

Die Nachtluft kühlte seine Stirne nicht. Seine Pulse flogen, seine Hände zitterten und seine Wangen brannten. Heute durfte er ihn nicht sehen, heute nicht, — er hätte ihn in den Fäusten zermalmt.

. . . . . Endlich war er den Weg zum Landhause wieder zurückgegangen. Die Geige in der Hand schritt er in den weiten Garten hinein, Wege, die er oft genug schon gegangen war, unter den Bäumen, im Schatten der Hecken, bis er an den Platz gelangte. Dort stellte er sich in die tiefe Nische, in den Schatten der marmornen Säule und wartete.

Lautlose Stille ringsumher.

Fern im Gebüsche hub eine Nachtigall an in langgezogenen Tönen zu singen.

Und auf dem bekiesten Wege lag das Mondlicht und übergoss die Bäume drüben mit bleichem Schimmer.

Kein Laut.

Wie oft, wie oft, hatte er auf sie hier gewartet!

Wie oft, wie oft sie an sein Herz gedrückt, voll unaussprechlicher Liebe!

Wie viele der süssesten Worte, der zärtlichsten Kosenamen von ihren geliebten Lippen gehört!

Wie viele der innigsten, unvergesslichsten Küsse von diesen Lippen empfangen, — lange, lange, regungslose, berauschende Küsse, in denen ihm war, als tauschte er ein Stück Seele mit ihr —

Wie viele! Wie viele!

Welch' unsäglich süssen Traum hatte hier das Mondlicht gesponnen mit seinen goldenen Fäden, und die Blumendüfte, und die laue Luft, und der weite Garten mit seiner friedeathmenden Ruhe. Welch' süssen, süssen Traum!

Und jetzt — und jetzt!

Er lehnte den heissen Kopf an die Säule und presste die Zähne aufeinander, dass sie knirschten. Seine Faust ballte sich, und es schüttelte ihn, wie Fieber.

Mit einem Male aber horchte er auf.

Ein leiser Schritt, der näher kam — Lucrezia.

Gianni beugte sich vor und sah über den Weg, pochenden Herzens.

Plötzlich aber war ihm, als stocke das Blut in seinen Adern, und als ströme es dann wieder wie mit einem heftigen, schmerzenden Schlage alles hinauf in sein Hirn.

Denn im hellen Mondenschimmer erkannte er ihn, — ihn, den verhassten Nebenbuhler, den Todfeind, den Räuber seines Glückes!

Mit einem dumpfen Klange fiel die Geige am Fusse der Säule herab.

Und im Nu hielt Gianni den Dolch in der Faust.

Messer Guido aber hatte Augen, scharf wie die eines Falken. Im bleichen Mondlichte blitzte die lange, schlanke Klinge seines Degens.

«Elender Bube!» stiess er heraus.

Aus Gianni's Brust kam ein Ton hervor, wie der Kampfschrei eines Raubthieres. Dann stürzte er mit einem wilden Ansprunge los auf den Verhassten. — Ein paar heftige Schritte, dass der Kies flog — ein lauter Aufschrei, wie der letzte Ton aus zu Tode getroffener Brust, und von Lippen, die sich nie mehr regen sollten.

Mechanisch that Gianni einen Schritt nach rückwärts und fiel an der Säule zusammen . . . . . .

Im fernen Gebüsche tönten die klagenden Töne des Liedes der Nachtigall, und das Plätschern der Fontänen, gleichmässig wie immer. Sonst kein Laut.

Am Fusse der Säule aber lag Gianni regungslos, das todtenbleiche Gesicht dem Himmel zugekehrt, die schwarzen Locken wirr in der Stirne und den gebrochenen Blick hinaufgerichtet in das goldene Mondlicht und die azurnen Himmelsfernen.

* * *

Ja, wenn sie zu sprechen vermocht hätte, die alte Geige! Wenn sie alle die Geschichten zu erzählen vermocht hätte, die sie in den langen, langen Jahren erlebt hat! Von der Stunde an, wo man die feinen Brettchen zusammenleimte, vorsichtig, langsam, wohlbedacht, und wo man sie dann aus der Taufe hob mit dem ersten Bogenstrich, bis hinauf, hinauf, der Jetztzeit zu, bis daher, wo sie auf dem hochlehnigen, alten Sessel lag, stumm und unbrauchbar, ein missachteter Krüppel.

Sie war durch so viele Hände gegangen, so vieles war auf ihr gespielt worden, Freude, Schmerz, Leichtsinn, Ernst und Jubel, Kummer, Leidenschaft, Liebe, Hass, Glaube und Unglauben.

Anfangs hatte man sie nicht recht beachtet. Dann schätzte man sie allmälig höher. Wechselte sie den Besitzer, so wurde der Preis immer grösser und sie wurde immer rücksichtsvoller behandelt, wie ein kostbares Kleinod.

Und wie änderten sich die Menschen in dem schnellen Laufe der Jahre! Wie änderte sich ihr Aussehen, ihre Sprache, ihre Lebensweise! — Zuletzt war es so lange, dass der Meister in Cremona sie in's Leben gerufen hatte, dass alle die Bilder verschwommen waren und grau, undeutlich wie Nebelgestalten. Unglaublich aber war es, dass man endlich vergass, woher sie stammte, ja, dass man sie zu behandeln anfing, als wäre sie eine ganz gewöhnliche Geige wie hundert andere! Nur hin und wieder kam sie in die Hände eines besser Kundigen, und dann hiess es: «Ah, das ist ein werthvolles Stück! Ja, ja, vielleicht ist es eine Stradivari!" Vielleicht — o Jammer!

Dann endlich kam sie — um einen Spottpreis — in die Hände eines alten, absonderlichen Kauzes. Der lebte mutterseelenallein in einem halbverfallenen Hause, und nie betrat jemand Anderer die düstere Wohnung, als eine Bedienerin, die ebenso eisgrau, ebenso runzelig, ebenso mumifizirt war wie ihr Herr. Der aber hatte alle die Räume, in denen sich die barocken Decken mit den schweren gypsernen Guirlanden, Blumen und Arabesken mitunter bedrohlich nach abwärts ausbogen, ganz angefüllt mit unzähligen Dingen, sonderbarem Gerümpel, Waffen, Büchern, Vasen, Gemälden und alten Instrumenten. Und darin kramte und hantirte der hagere, merkwürdig behende Greis mit dem langen, weissen Haare den ganzen Tag umher, vom frühen Morgen bis zum späten Abend.

Ging er einmal aus, dann zog er einen Leibrock an, der hatte den Schnitt aus Urgrossväterzeiten und der hohe Hut passte dazu. Die Knaben auf der Strasse neckten ihn hin und wieder, ja sie zupften ihn manchmal sogar an den langen Rockschössen. Dann verstand es der merkwürdige Alte aber, eine blitzschnelle Bewegung zu machen und mit seinem Rohrstocke einen so wuchtigen Hieb zu führen, wie kein Mensch es ihm zugetraut hätte. So liessen ihn denn auch die fürwitzigen Jungen bald in Ruhe. Kam er nach Hause, so brachte er fast immer ein neues Stück mit, ein metallenes Spiegelchen, oder eine alte Uhr, ein Porzellanfigürchen oder einen Leuchter. Die pflegte er dann höchst sorgsam mit ledernen Läppchen zu reinigen und mit den scharfen, klugen alten Augen zu begucken, von allen Seiten. Manchmal verzog sich dann sein Mund zu einem höhnischen Grinsen, ja, laut und gellend lachen konnte er sogar. «O die Menschen, die Menschen!» kicherte er dann seelenvergnügt, — die dummen, blinden Maulwürfe! Kennen nichts, nichts, — wissen nichts und verschleudern Alles, Alles: die Uhren, die Teller, ihre Bilder, ihre Häuser, ihr Leben — ohohoho!»

Als er die Geige gekauft hatte, das war ein grosser, feierlicher Tag. Der Alte hatte sie Abends nach Hause gebracht, sorgsam unter seinem grünen Leibrocke geborgen. Dann erfolgte bei Lampenlicht eine sehr sorgfältige Reinigung, denn sie war in dem schmutzigen Trödelladen unbeachtet in einem Winkel vergessen gewesen. Heute machte der Alte ein ernstes Gesicht, und während er so über die Geige gebeugt dasass, ging sein Athem ganz kurz, als ob er sehr erregt gewesen wäre. «Bei Gott», sagte er endlich, «wenn das kein Stradivarius ist, dann kenne ich nichts mehr!»

Nun ging er, holte aus einem schwarzen geschnitzten Schranke Saiten und einen Bogen, setzte Alles in Stand, nahm die Geige dann sorgfältig auf, ging in das nächste Zimmer, indem es ganz dämmerig war, und begann zu spielen.

Und wie spielte er!

Aus der Geige tönte es wie neuerwecktes Leben, wie eine Tonfluth, die lange, lange zurückgehalten war und nun endlich hervorbrach. Der Alte aber sass aufrecht da, sein Gesicht leuchtete, seine Augen schienen doppelt so gross wie sonst und blitzten wie die eines Jünglings. Manchmal neigte er den Kopf ganz tief auf die Geige und schmiegte sie wie in heisser Liebe an seine magere Wange, und dabei führten die langen, knöchernen Finger den Bogen sicher und unbeirrt, einmal mit starkem, schneidendem Striche, dass es klang wie Metall, dann wieder sanft, weich, hinschmelzend wie Aeolsharfentöne. Endlich endete der Alte sein Spiel mit einer breiten, schrillen, lauten Dissonanz, stand auf, kramte aus dem geschnitzen Kasten ein Geigenfutteral hervor, legte die Geige wieder hinein und versperrte Alles in dem Kasten.

Seither aber holte er sie jeden Abend, wenn es dunkel ward, hervor, ging in das Nebenzimmer, schloss Thüren und Fenster ab und spielte, oft stundenlang. . . . . . . Eines Tages aber war der merkwürdige alte Herr, von dem Niemand wusste, wer er denn eigentlich gewesen, todt. Niemand hatte ihn näher gekannt, Niemand etwas von Verwandten gewusst, Niemand einen Anspruch auf das Erbe. Darum liess die Stadt Alles zu Gelde machen, und ein wahres Museum fand man in dem alten, baufälligen Hause. Auch baares Geld, — aber es waren Münzsorten, die längst nicht mehr kursirten, und Papiere, die seit Menschengedenken keinen Werth mehr hatten.

Die alten Sachen aber wurden hierhin und dorthin in alle Winde verstreut und um Spottpreise verkauft. Die Geige wanderte wieder zu dem Trödler zurück, hing wieder in dem staubigen, dunklen Winkel und hing da lange Zeit unbeachtet.

Eines Tages aber kam ein ziemlich verwahrloster Mensch in den Laden und fragte um ihresgleichen.

« Habt Ihr etwa eine Geige zu verkaufen, Menichino ? »

« O, Maestro Lampega », sagte der Herr des Ladens und lachte. « Violin- und Balletmeister! Wo habt Ihr denn die Eure gelassen ? »

« Ja, denkt Euch mein Unglück », erwiderte Jener. « Gestern Abends, als ich nach Hause kam — Ihr wisst, es hat stark geregnet — da gleite ich aus, falle hin und richtig ist der alte Kasten entzwei! »

« Haha! » lachte Menichino, « wieder einmal tief in's Glas geguckt, Maestro? »

« Gott bewahre! Ich sagte Euch ja — der Regen. — Aber habt Ihr so ein altes, passables Instrument? »

Menichino reichte ihm eines hin.

« Hm, hm! » machte der Maestro und schaute höchst verständig d'rein. « Alter Kasten — leichte Arbeit, ist Nichts werth. Was soll sie kosten ? »

« Zwanzig Franken. »

« Zwanzig Franken! Guter Gott! Sie ist ja nicht die Hälfte werth. Ich gebe fünfzehn! »

« Baar gezahlt, Maestro? »

Der Maestro kratzte sich hinter'm Ohre.

« Baare Anzahlung fünf Franken, der Rest in sicheren Monatsraten », sagte er dann. Ist's recht? »

Menichino bedachte sich eine Weile.

« Meinetwegen, » sagte er dann. « Ich bring' den Kasten sonst schwer los; gebt her! »

Und Signor Lampega legte fünf schmutzige, zerknitterte Lire auf den Ladentisch, nahm die Geige in Empfang und ging seiner Wege.

Bis in solche Hände musste sie kommen!

Er verstand gar nichts, obwohl er sich immer brüstete, nun eine « Amati » zu besitzen. Das war aber nur Comödie, denn er verstand gar Nichts und spielte, dass es zum Erbarmen war. Unmuthig surrte die Geige unter den verstimmten Saiten, wenn er sie in die plumpen Hände nahm; aber es nutzte nichts, und sie musste sich wohl oder übel in ihr trauriges Schicksal ergeben.

* * *

Nino Lampega spielte die Geige und gab Tanzunterricht. Sein Vater hatte im Theater Malibran die achte oder neunte Violine geführt, schlecht und recht, und das bischen « Kunst » war das einzige Erbtheil, das er dem Sohne hinterlassen. Der kleine Nino war auch auf der Bühne verwendet worden und hatte tanzen gelernt. Seitdem war ein Menschenalter vergangen und Nino Lampega hatte zu dem väterlichen Erbe nichts weiter erworben; er besass nur das bischen « Kunst », dazu aber einen Titel, dem es nichts an Wohlklang nahm, dass er sich ihn selbst beigelegt. Er nannte sich Violin- und Balletmeister.

Die « Kunst » trug schrecklich wenig ein, aber er war genügsam, und Siora Tina verstand es prächtig, Wäsche zu waschen und schadhafte Strümpfe auszubessern. So schlug man sich durch's Leben.

Dazu führte Nino eine gute Feder, verstand es, die Worte wohlgefällig zu setzen und brachte poetische Liebesbriefe zu Wege. Sein Herz war nämlich jung, wenn auch die Haare grau wurden. Und er pflegte zu behaupten, dass er einmal ein ganz wunderhübscher Junge gewesen. Davon sah man freilich nichts mehr. Unter dem gelbgrünen Cylinder mit der verbogenen Krempe schauten die tiefliegenden Augen aus dem mageren, knochigen Gesichte immer mehr hungrig als unternehmend in die Welt, und Siora Tina behauptete anstandslos, sie habe den « alten Lumpen » überhaupt nicht anders gekannt, und er sei stets so ein « Häring » gewesen. Dann lächelte Nino, denn es war ja doch kein Auskommen sonst mit der Frau, und zanken wollte er nicht. Siora Tina hatte auch allzu stämmige Arme und kräftige Muskeln. Die ewige Gymnastik am Waschtroge!

Heute regnete es trostlos. Die dicken Tropfen spritzten von den Pflastersteinen auf und durch die Thüre herein auf den Backsteinestrich, so dass Nino seinen Stuhl immer weiter zurückrückte und die zwei Wochen alte Zeitung, die ihm der Marqueur im Café Italia zugesteckt hatte, aus schierer Verzweiflung zum zwanzigsten Male wieder von vorne begann. Es dämmerte, trotzdem es noch früh am Nachmittage war. Dazu wusch Siora Tina rückwärts in der Küche, und durch die offene Thüre drang Dampf und Laugengeruch herein. Auch zog es, aber am Ende machte sie wieder eine Scene, wenn er die Thüre schliessen wollte, und so fügte er sich geduldig wie immer in sein Schicksal.

« Dieses verdammte Wetter! » hörte man Siora Tina's rauhe Stimme. « Wie ich wohl meine Wäsche trocknen soll?! » — « Und Du, Faulpelz, he?» —

Nino antwortete Nichts und that nur einen Zug an

dem Stummel Virginiercigarre, das er zwischen die Lippen geklemmt hielt.

He!» schrie Siora Tina.

Was sagst Du, mein Engel?» fragte Nino sanft.

Ha — mein Engel!» pustete Siora Tina geringschätzig und schmiss mit den krebsrothen Armen einen Ballen Wäsche platschend in das Wasser.

Du hast es gut!» meinte Nino.

So — gut! Ich möchte wissen wie!»

Wegen des warmen Wassers», sagte Nino.

Du kannst ja auch waschen», rief seine Frau, und ein höhnisches Lachen ging um ihren Mund. «Immer besser als das verrückte Fiedeln und der Schwindel von Tanzstunden. Freilich, hier ist's hübsch warm.» Platsch — die Arme tief in den Trog.

Aber Nino steuerte diplomatisch auf ein bestimmtes Ziel los. Er hätte gar zu gerne die Thüre zur Küche geschlossen. Denn Marietta von drüben hatte ein paar Male schon herübergesehen. Er wollte wetten, dass sie einen Brief brauchte. Das lässt sich nur unter vier Augen abmachen.

«Es zieht hier erbärmlich», sagte er, «und die Lauge — Du weisst, Tina! Ich werde die Thüre schliessen.»

Wohlweislich wartete er jedoch erst ihre Zustimmung ab.

Meinetwegen schliess was Du willst», rief sie.

Ah! Die Thüre war zu und hören konnte sie auf keinen Fall viel; sie machte immer so einen Höllenlarm. Nun mochte Marietta kommen.

Richtig — es dauerte gar nicht lange.

Ein Briefchen, gelt?»

«Ja, Maestro», sagte das hübsche Mädchen und errothete, aber nur ganz wenig.

Eh, eh — ich habe mir's gedacht! Warte — — so, da ist Papier, Siehst Du? — Wunderhübsch, nicht wahr? Fünf centesimi der Bogen.»

«O Himmel!» sagte das Mädchen.

Meine Seele, es kostet mich selbst so viel», betheuerte der Maestro. «Und nun komm' her, so, setz Dich daher, — daher zu mir; jetzt wollen wir ihm schreiben, dem Moretto, nicht wahr?»

Das Madchen hatte sich dicht an seine linke Seite gesetzt, um den Fortgang des Werkes gehörig controliren zu konnen.

Ja, schreibt ihm, dass ich ihn gar nicht mehr mag und —

Oho, mein Schatz! das geht ja nicht, — oh?» und er liebkoste ihr hübsches, rundes Kinn. «Sind wir schon wieder einmal böse auf ihn?»

«Ich mag ihn auch wirklich gar nicht mehr», sagte die Brünette mit einem leidenschaftlichen Aufblitzen in den schwarzen Augen. «Schreibt ihm das, und was er denn so lange in Ravenna mache, wo er doch versprochen, bis im August hier zu sein, und jetzt ist es Oktober . . . Und ob er sich denn gar nicht mehr der armen, armen Marietta erinnere . . . und der schönen Tage . . . und wie wir bei der Hochzeit der Lucia getanzt . . . und ob er noch das Halstuch trägt, das ich ihm geschenkt, . . . es hat baare zwei Lire gekostet, per Dio! . . . und dass Vico vom Meister fort ist . . . und dass die Malia jetzt das zweite Kind hat, und ihr Mann ist so dumm und ärgert sich darüber . . . Aber er soll sich nicht einbilden, dass er mir etwas weis machen kann . . . und treu bin ich ihm immer . . . aber er ist ein loser Vogel, der am Ende nichts mehr von mir weiss . . . ich aber kratze ihm die Augen aus, wenn er wieder zurück ist . . . denn versprechen und halten ist zweierlei . . . und er soll nur nicht glauben, dass er der Einzige ist in der schönen Welt . . . ich brauch ihn ja gar nicht und mag ihn nicht!»

Maestro Nino schrieb indess, dass es eine Lust war. Dabei legte er je zuweilen seine Hand auf das Knie des Mädchens oder sachte um ihre geschmeidige Taille. Wenn sie's ihm verwehrte, sagte er: «Wir Künstler . . . .» Und bei dem prachtvollen Liebesbriefe wurde das lederne Gesicht des alten Sünders immer röther. Seine Phantasie spielte ihm den Streich, dass er an Siora Tina denken musste, wie sie noch ein junges Mädchen war. Sapperment, sie war schön! — Diese Augen! — Diese Taille. Diese Hüften . . . fest, geschmeidig, rundlich, biegsam . . .

Er schrieb mit etwas zitternder Hand gerade eine prachtvolle Wendung, schnalzte mit der Zunge dazu und fasste Marietta mit dem dürren Arm, sie so zu sich hinziehend, dass ihm das Mädchen fast an die Brust fiel.

«Seid Ihr verrückt, Maestro?» fragte sie und stiess ihn von sich.

Aber wirklich, diese alte Künstlerseele war ganz verrückt wenn es einmal brennheiss wurde unter dem grauen Schädel.

«Ah, angelo mio, Du bist schön wie eine Nelke!» stöhnte er. «Und jetzt kommt der Schluss. — Schön wie eine Nelke, und wenn der Moretto nicht der grösste Esel von der Welt ist — Ohe! Dieser prachtvolle Brief! Und zum Schluss? — Eine Lira ist er unter Brüdern werth, aber Dir kostet er nur dreissig centesimi, denn Du bist das hübscheste Blitzmädel meiner Seele.»



Gotthardt Kuehl pinx — Phot F Hanfstaengl, München.

Kirchen-Interieur.



Wahrhaftig, Maestro Nino war ganz verrückt! — Er neigte den Kopf auf die rechte Seite und sah sie mit den glänzenden kleinen Augen so an, so . . . . dieses hübsche, schwarze, appetitliche Ding, — o heiliges Kreuz! «Zum Schlusse viele Grüsse und viele, viele Küsse», sagte Marietta.

«Ecco, ecco, da sind sie», rief Nino und verewigte Alles auf dem Papiere, wo die Tinte so hübsch auseinanderfloss. «Viele Grüsse — und viele, viele Küsse — o heiliges Kreuz! Fertig — fertig! Viele, viele Küsse, — hundert, — tausend, — zehntausend, — zehn Millionen — o Nelke meiner Seele, und mir nur einen!»

Er winselte förmlich vor Liebe und fasste das Mädchen fest mit beiden Armen. Sie stiess zwar mit den Fäusten gegen seine Brust, aber Maestro Nino war entschlossen, heftig entschlossen, und; «hol' mich der Teufel!» rief er, «wenn ich sie nicht küsse, diese kirre Taube!»

Sie bog ihren Kopf hinunter, und vor seinem Munde war der schönste, jungfräulichste, rosigste Nacken, von den kokettesten schwarzen Löckchen umspielt, und so küsste denn der Maestro mit einer wahrhaft lechzenden Gier . . . .

Um aber plötzlich einen entsetzlichen Sprung in die Höhe zu machen. — Siora Tina war in die Thüre der Küche getreten. — O, o! Sie hatte die ganze Schändlichkeit und Niederträchtigkeit gesehen, bebend vor Wuth wie eine gereizte Tigerin. Aber sie wollte abwarten, was denn eigentlich geschehen werde. Und im Momente, wo Maestro Nino im Begriffe stand, die Früchte seiner Kühnheit zu geniessen, fand sie das rechte Mittel zur exemplarischen Ahndung. Sie hob ein Stück Wäsche aus dem dampfenden Troge, ballte es zusammen und schleuderte es mit aller Kraft nach ihm. Das nasse, heisse Projectil fuhr wie eine Bombe an seinen Kopf, und darauf machte Maestro Nino einen wahrhaften Luftsprung, wie ein angeschossener Hirsch. Mit zwei Schritten stand er in einer Ecke des Zimmers, rückwärts von der Wand, vorne von der Bettlade gedeckt, wischte mit der Hand das warme Seifenwasser fort, das ihm in den Nacken rann und sah mit dem Gefühle, dass nun eine neue Execution folgen müsse, auf Frau Tina hinüber.

Marietta war aufgesprungen und hatte das Geld auf den Tisch geworfen.

«Dieser alte Esel!» schrie sie zornig.

«Ha, niederträchtiger Vagabund!» schnaubte Siora Tina. «Ehrloser, gottvergessener Tagdieb! Was — hier, in meinem Hause — vor meinen Augen?» Sie stand, die Arme in die Seiten gestemmt, mitten im Zimmer, und Nino, der wider sein Erwarten sah, dass der Feind nicht sofort zum Angriffe übergehe, schöpfte ein klein wenig Muth. Im Nothfalle blieb ihm noch immer ein Sprung über das Bett hinüber.

«Meine Seele — » sagte er.

«Schweig', schweig', oder ich haue Dich in Stücke!» schrie Siora Tina. «So ein miserabler, magerer alter Schuft! Was willst Du denn eigentlich, ha? — Sei froh, dass Du noch auf Deinen Spindelbeinen stehen kannst, Du elende Figur!»

Marietta hatte indess den Brief zusammengefaltet, und nun fühlte Maestro Nino plötzlich doch das Bedürfniss, in ihrer Gegenwart irgend etwas zu sagen, um seine Activität zu documentiren.

Er schloss den obersten Knopf seines schäbigen schwarzen Leibrockes und sagte:

«Wir Künstler sind merkwürdige Menschen, —»

«Ein merkwürdiger Gaudieb bist Du», zischte Siora Tina, «ein alter Bajazzo, sonst nichts, und ich würfe Dich am liebsten da hinaus!»

Aber Maestro Nino reckte sich mit Würde, schloss den zweiten Knopf an seinem Leibrocke und sagte tragisch:

«Du würdest zu Grunde gehen. Du könntest niemals ohne mich leben, meine Seele!»

Da lachte sie höhnisch auf und rief:

«Schaut ihn einmal an, den armen Narren! Ohne ihn soll ich nicht leben können! — Als ob ich dann nicht zweimal so viel Suppe im Topfe behielte, o corpo di Baccho! — So geh' doch in des Teufels Namen wohin Du willst!»

Der Maestro jedoch fühlte, je stärker seine bessere Hälfte sprach, je derber und massloser sie wurde, ein desto grösseres Selbstbewusstsein und desto mehr Würde. Zwar wischte er noch hin und wieder Seifenwasser aus seinem Nacken, allein dies vergab seiner stolzen Haltung nichts. Wenn das gefährliche Weib bis jetzt nicht handgreiflich geworden, so konnte er am Ende auch freie Passage bis zur Thüre erlangen. Neben der Thüre auf einem Stuhle stand der grüngelbe Cylinderhut. Kurz entschloss er sich, trat hinter dem Bette hervor, knöpfte seines Rockes letzten Knopf zu, strich mit einem gewandten einzigen Handgriffe die dreissig centesimi ein, welche Marietta auf den Tisch gelegt hatte, nahm seinen Hut in die Rechte, reckte sich und sagte würde-

voll: «Dann verlasse ich also dieses Haus — für immer! Merke wohl, Tina: für immer!»

Da Marietta die Walstatt bereits verlassen hatte, war es jedenfalls am klügsten, wenn er nun auch gleich gieng.

«So geh' zu allen Teufeln oder wohin Du willst!» rief Frau Tina, ohne die geringste Rührung über seine tragischen Abschiedsworte zu verrathen, und hinaus in den strömenden Regen trat Maestro Nino Lampega, drückte sich den Cylinder fest in die Stirne, schlug den Kragen seines Rockes in die Höhe und wandelte die Calle hinab.

Ja, es goss, als ob alle Schleusen des Himmels geöffnet worden wären. Und dabei schlug ein kalter Wind einem den Regen in's Gesicht. Die Leute liefen nur im Sturmschritt durch die engen Gässchen. Hier ein paar Chioggioten, die auf eine Taverne lossteuerten, dort, hochgeschürzt, ein Mädchen mit den dumpfklappernden Pantoffeln. Wasser — Wasser überall! Maestro Nino aber ging seines Weges, unbekümmert um Wind und Wetter. Seiner Feuerseele that die niedere Temperatur wohl, und je tiefer die Nässe durch den fadenscheinigen Rock eindrang, desto abgekühlter fühlte er sich. Nach und nach entwich die übermüthige Regung ganz aus seiner Brust. Das Gesicht wurde wieder lederfarben und die Augen sahen wie im normalen Zustande unter der verbogenen fettigen Hutkrempe hervor: mehr hungrig als unternehmend. Das Wasser hatte indess auf allen Seiten den Weg durch den alten Tuchrock gefunden und Maestro Nino fror zum Erbarmen. Er achtete dessen aber nicht und ging immer gerade hinaus, hinaus, bis er auf den Marcusplatz kam, und hinab über die Piazetta und auf die Riva und entlang dem Wasser, das so braun und schmutzig war und von dem Millionen Tropfen immerfort in die Höhe sprangen, immer, immerfort. Die Schiffe und die Barken, die Kohlenboote und die Dampfer, das schaukelte alles so trübselig hin und her, her und hin, und der Himmel war so bleiern, grau, schwer, weit hinaus in die Lagune. Und alles kalt, unwirsch, triefend von Wasser, trostlos. So kam es, dass der gute Maestro auf Gedanken verfiel, die das Traben in der gewöhnlichen Bahn sonst nicht recht aufkommen liess, und die er ganz vom Hunger und vom Elend und von Siora Tina ausgemerzt geglaubt hatte. Nun dachte er wirklich an die Zeit, wo sie ein bildschönes junges Mädchen war und er ein junger Kerl, der es mit der ganzen Welt aufgenommen hätte. Es wäre auch vielleicht etwas Anderes geworden aus ihm, wenn sein Vater länger gelebt hätte, und wenn er lieber in die Schule gegangen wäre — ja, und wenn die Tina nicht gewesen wäre, die er vielleicht ein wenig zu früh hatte kennen gelernt..... Langsam erwachten eine Menge Gedanken in ihm, ganz merkwürdige Gedanken, eine ganze Fluth davon, so grau wie das Wasser, das gegen die Riva platschte, und so schwer, wie der bleierne Himmel, der oben hing und aus dem es regnete ohne Unterlass. Dabei kam er vorüber an den Café's, wo die Leute drin sassen im Cigarettendampf und an den Fenstern unzählige Dominopartieen gespielt wurden; vorüber an dieser und jener Taverne, wo man die Lichter schon angezündet hatte und aus denen Matrosenlieder auf die Strasse herausklangen; vorüber an den kleinen Hüttchen, wo sie die gebackenen Kürbisse verkauften, ein Stück wie ein Backstein so gross um einen soldo; vorüber an einigen Kaufläden, die heute nur Regenschirme zu verkaufen schienen, denn sie alle hatten ihren gesammten Vorrath an diesen nützlichen Instrumenten in die Fenster gehängt, damit es recht augenfällig werde, dass man sich hier um wenig Geld dieses unentbehrliche Schutz- und Trutzmittel anschaffen könne. Sehr geringschätzig sah der Maestro darauf hin und ging noch immer weiter. Weiss der Teufel, was ihn an diesem Abende für Gedanken plagten! Er dachte an Alles: an das ABC, an das Theater, an seine alte Geige, an seine Jahre, an das miserable Zimmer zu Hause, wo es nun bald wieder so erbärmlich kalt werden würde, trotz der Glühnäpfchen, und wo er heute erklärt, dass er es für immer verlasse. Für immer! — Lächerlich! als ob er verhungern oder erfrieren sollte. Und die Tina war eigentlich doch unglaublich derb, bei Gott! Er schämte sich nun noch dazu, und es fröstelte und hungerte ihn.

Eh was! Es ist das Leben!

Das Leben, das gerade so wogt wie das schmutzige Wasser da unten, und in dem es grade so regnen muss wie es der Himmel will, und das einen Morgen hat wie jeder Tag, und eine Dämmerung und einen Abend, grade so wie er jetzt düster, schwarz heraufrückt vom Meer. — Schleppen muss man es doch, so oder so. Besser mit Humor als ohne. Freilich, gut wäre jetzt ein kleiner Kaffee oder ein grochetto oder ein Glas Wein, drüben beim Compare Checho. — — Nicht als ob das lumpige Geld ihm andere Gedanken schaffen könnte, denn heute fühlte er sich nun einmal in so ernster Stimmung; aber

bei diesem Hundewetter ..... Die Geige — na es ist etwas; mit dem Tanzen ist's freilich armselig, aber — «Wir Künstler», murmelte der Maestro, und es schüttelte ihn vor Nässe und Kälte wie Espenlaub. Dabei machte seine linke Hand in der Tasche mechanisch die Griffe des Liedes, das er nun zu summen begann, und dabei entdeckte er den Erlös für den wunderschönen Brief an den Moretto; er hatte des Geldes bei Gott gar nicht mehr gedacht. — Mit einem Schlage war seine Stimmung eine andere, und er kehrte sofort um. Ja, wenn er sich dessen früher erinnert hätte! Wozu hier im Regen herumlaufen? — Herrlich wird nun ein Glas Wein schmecken! — Es war doch gut, dass er die Feder so zu führen verstand. — Eigentlich hatte er doch etwas gelernt, ja wohl, etwas mehr doch als das ABC; — und ausserdem die «Kunst»! ..... Und schliesslich, wenn man es ganz genau nehmen wollte, hatte er erst nicht gar so elend gelebt, — wenn man es ganz genau nahm. Freilich, Geld war nie im Ueberfluss vorhanden gewesen, dafür hatte er aber auch nie übermässig gearbeitet. Und wenn man sich so leicht 30 Centesimi verdient, ist es doch auch etwas. Er fasste dabei die Münzen in seiner Tasche und rieb sie mit einer Art wollüstigen Gefühls aneinander. Keine Frage, jetzt geht man sich zu Compare Checho etwas trocknen und auswärmen, und direkt zu Compare Checho steuerte der Maestro mit eiligen Schritten. — Da aber gings heute Abend ungewöhnlich lustig zu. Der Musikus wurde mit Jubel empfangen. Des Gevatters Nicolò Frau war heute eines kernfrischen Buben genesen, und der Gevatter Nicolò, der ein reicher alter Obsthändler war, zehn Jahre umsonst auf einen Leibeserben gehofft hatte und nun richtig einen besass, den ihm sein junges hübsches Weib diesen Morgen geschenkt, der Gevatter Nicolò, sage ich, war ungemein gut aufgelegt, und wer da kam, war sein Gast. — Der Musikus aber wärmte sich am Feuer, bald von rückwärts, bald von vorn, und trank dazu ein Glas nach dem andern. In der kürzesten Frist war er in der seligsten Stimmung, der brave Maestro. Gerade recht, dass man irgendwo her ein altes Instrument brachte. Nur dass der Künstlerstolz sich erst ein wenig offenbaren musste. Er wehrte hoheitsvoll ab. «Nein, nein, meine Freunde! — Ihr wisst: ein Künstler! — Ich kann nur auf meiner eigenen spielen, auf meiner schönen, lieben Amati. Eine echte Amati, dass Gott mir helfe. Ist ihre tausend Lire werth wie nichts!»

«Pff!» machte der Gevatter Nicolò und duckte mit einer Grimasse den dicken Kopf.

«Ihre tausend Lire, bei meiner Seele Seligkeit», sagte der Maestro und stimmte die Saiten. «Lieber aber verhungere ich, als dass ich sie hergebe. Es lebe die noble Kunst!»

Und er begann zu fiedeln, dass es eine Lust war, und das Vergnügen wurde immer grossartiger, von einem Glas zum andern.

Und deren gab es viele, viele, viele. Von Spielen war schliesslich keine Rede mehr, keiner wusste überhaupt mehr, von was die Rede war, — der Maestro schon gar, er wusste gar nicht was war, als er nach mehreren Stunden in sehr kühnen Linien nach Hause strebte, nach dem Hause, das er heute «für immer» verlassen hatte!

O Nelke meiner Seele! Wie war das Blitzmädel schön, schön und herzig und kusslich.

Er nahm immer die ganze Breite der Gasse für sich, und als er in die schmale Calle kam, bewegte er sich nur mehr in liebevollen Anlehnungen von einem Hause zum andern. «Ja, die Marietta! — Und was der Moretto für ein grosser Esel ist, für ein ganz grosser. — Na, wenn sie aber das nächste Mal um einen Brief kommt, dann, dann — so wahr ich Nino Lampega heisse, Violin- und Balletmeister! —

O Beatrice, il cuor mi dice —

Ohè! Da kann man sich aber den Kopf einschlagen! — Langsam, langsam, Maestro! — Tempo di marcia! — Eins — zwei — drei — vier!»

Der Weg, den er beschrieb, war eine förmliche Schraubenlinie; aber endlich war er doch am Ziele. Gerade zur rechten Zeit. — Alles finster.

Die Thüre abgesperrt.

Vorerst lehnte er sich einmal mit den Schultern dagegen. Rast thut gut nach der Arbeit. — Und da oben wohnt sie, sie, sie, der theuerste kleine Teufel von ganz Venedig. Natürlich schläft sie aber jetzt schon. Und «die Alte» auch.

Der Regen aber ist des Teufels, die Kälte schändlich, und er will in's Bett.

Um seine eigene Achse drehte sich der Maestro herum, lehnte sich mit der linken Seite und mit dem Cylinder liebevoll und gewichtig an die Thüre und begann zu klopfen. — Erst nur ganz leise.

«Tina! — Holder Engel! — Oh — Tina!»

Keine Antwort.

Er versuchte es mit einigen Faustschlägen.

«Tina! — Tinetta! — Tinina!»

Keine Antwort.

«Irdischer Jammer eines grossen Künstlers», sagte der Maestro erhaben. «Tina, Tina, Tina! — Mach' auf, Marietta, Tinetta; holde Taube, ich will hinein, — ich will, — ich will —»

Keine Antwort, kein Laut als der klatschende Regen. Und fester und verzweifelter lehnte sich der Maestro an die Thüre, je zuweilen mit der Faust ein wenig trommelnd.

«Heiliger Marcus! Will sie mich denn nicht hineinlassen? — Tina — Engel — Teufel! — Das Pedale hält nicht mehr recht! — Ti—i—ina!»

Bum! bum! bum!

Keine Antwort als der klatschende Regen.

Der Maestro aber war eine grosse Seele, die nichts Irdisches so leicht zu trüben vermochte. Er lehnte sich mit der Vorderfront wie schutzsuchend ganz auf die Thüre, die heisse Stirn mit dem zurückgestülpten Cylinder an die nassen Bretter drückend. Und schmelzend begann er:

«O Beatrice, il cuor — mi — di . . . . .»

Hier wurde die Thüre aufgerissen und Nino Lampega, Violin- und Balletmeister, fiel der Länge nach, steif wie ein Baum, in das Zimmer hinein.

«Gott sei Dank!» stöhnte er.

Siora Tina aber hatte die Thüre hinter ihm wieder abgeschlossen und stand erst eine Weile sprachlos vor Zorn da. — Aber dies eine Mal wollte sie sich Alles auf morgen aufsparen, Alles.

«Für immer?» fragte sie nur höhnisch.

Als Antwort ächzte der Maestro:

«Hilf mir, Tinetta! Du bist — das Weib eines — grossen, — gefallenen Künstlers!»

Sie aber gab ihm nur einen nicht sehr sanften Stoss mit dem Fusse in die Seite.

«Porco!»

«Oh — oh oh!» seufzte der Maestro und raffte sich langsam empor.

Die bessere Hälfte kümmerte sich gar nicht um sein Schicksal. Sie warf sich in's Bett und löschte, ohne weiter ein Wort zu sagen, das Licht aus. Im Finstern streifte er seine nassen Kleider ab, warf sie auf den Boden und tappte nach seinem Lager. — Dann ein paar lange, schwere Seufzer und kein Laut mehr, als draussen das Klatschen des Regens . . . .

Nur stöhnte nach einiger Zeit der Maestro auf, als ob ihm eine Centnerlast am Leibe läge — «Nelke meiner Seele, — Nicolò — Amati . . . .»

* * *

Die Zeiten wurden böse und der Winter brachte diesmal auch nicht den erhofften Verdienst. Wie aber der Künstler Alles seiner Geige verdankte so gab sie ihm auch jetzt eine glänzende Idee ein. Er begann systematisch das Gerücht zu verbreiten, dass sie ein altes Instrument sei, aus berühmter Werkstatt. Man hat ja schon die unglaublichsten Geschichten gehört von solchen Geigen, warum sollte nicht auch ihm ein Gimpel auf den Leim gehen!

Eines Tages besuchte ihn ein Freund, ein alter Instrumentenmacher, — ganz zufällig.

Er brachte Nino leicht genug auf das gewünschte Thema.

«Zeigt sie doch einmal her!»

Der Geigenmacher prüfte sie von allen Seiten und sagte dann:

«Nun, wenn Euch daran gelegen ist, will ich Euch ganz genauen Aufschluss geben. Ihr wisst, ich bin Euer guter Freund, und Ihr könnt Euch auf mein Wort verlassen. Die Geige ist nicht gar so alt, aber ein interessantes Stück, so — mehr wegen der Arbeit. Für einen Sammler, wisst Ihr, der sich gerade darauf capricirte, könnte sie einen gewissen Wert haben, — einen gewissen.»

«Wie viel meint Ihr wohl, dass sie werth wäre?» fragte Nino lauernd.

«Hm — nun, vielleicht fünfzig, sechzig Lire.»

Nino Lampega gab es einen förmlichen Riss. Sechzig Lire! — Ein Kapital! — Aber er war schlau!

«Nicht mehr?» fragte er. «Ich dächte —»

«Nein, nein! verlasst Euch d'rauf», sagte der Geigenmacher. «Ich verstehe etwas davon!»

«Und möchtet Ihr sie vielleicht —»

«Ich? — hm! Es ist mir im Momente nicht daran gelegen. Man hat so viel Zeugs, das nur verstaubt. Aber wenn Ihr sie gerade los sein wollt und Euch ein Gefallen geschieht — na! Geht's wieder einmal etwas knapp, Maestro, he?»

Nino kratzte sich hinterm Ohre.

«Ja, Baargeld ist selten! — Ihr thätet mir einen wirklichen Gefallen; mir genügt ja auch eine billigere.»

«Also sechzig Lire, sagt Ihr?»



Satyr und Nymphe.



«Fünfzig», verbesserte der Andere.

«Fünfzig oder sechzig», entgegnete Nino. «Wenn Ihr also sechzig geben wollt —»

«Fünfzig», sagte der Geigenmacher. «Es ist bei Gott schon überzahlt.»

«Nun, nun, Freund — fünfundfünfzig», bat Nino.

Der Geigenmacher betrachtete das Instrument wieder von allen Seiten.

«Viel Geld! — Und schliesslich hängt sie wieder ein paar Jahre da; — todtes Kapital. — Aber Ihr sagt, dass Euch ein Gefallen geschieht. Also meinethalben, aus Freundschaft!»

Er zahlte Nino baar aus und ging seiner Wege. —

Herrgott! Herrgott! Das war ein Freund! — Das war ein geriebener alter Fuchs, ein Dieb, ein Schuft! — O Maria! — Nach einigen Wochen erfuhr es Nino, was ihn wie ein Schlag traf. Vierhundert Lire waren für die Geige geboten worden — vierhundert Lire! Und er hätte sie bei Leibe nicht hergegeben. — Und eine echte Stradivari? O Gott, Gott! — Maestro Nino ging herum wie ein Träumender. Aber er verschloss den Schmerz, die Wuth, den Hass tief in seiner Brust, in einem ganz versteckten Herzenswinkel. —

Eines schönen Morgens fand der alte Geigenmacher den schönen Stradivarius unheilbar verstümmelt. Ein viereckiges Stück, fast handflächengross, war ihr mit raffinirter Bosheit aus dem Leibe geschnitten. Keine Kunst der Welt konnte sie heilen. Sie war keine zwei Franken mehr werth.

Der Alte schrie, weinte, zeterte, tobte. Er rannte zur Polizei und fluchte Pech und Schwefel auf den verruchten Missethäter herab. Aber man konnte gar nichts entdecken.

Es dauerte auch nicht lange, da hing die Geige wieder in dem Trödelladen bei Menichino, rückwärts in dem finsteren, staubigen Winkel. Und eines Tages kam ein junger deutscher Künstler, stöberte in all dem alten Kram umher und kaufte dieses und jenes. Er fand auch die alte Geige, sie gefiel ihm sehr wohl. Das traurige Schicksal, welches sie erlebt, berührte ihn ganz wehmüthig. Um wenig Geld kaufte er sie und nahm sie dann mit in seine Heimath jenseits der Alpen . . . . Da lag sie nun auf dem hochlehnigen Stuhle im Atelierwinkel, und der geschnitzte Faunskopf sah immer mit einem so fatalen Lächeln auf sie herab. In schönen Sommernächten aber, wenn das Mondlicht durch das grosse Fenster hereinfiel in das Atelier, wenn Alles so still, so ganz still war, wenn die alte Vase mit Blumen gefüllt war, die so süss dufteten, dann träumte die Geige wieder von ihrer Jugendzeit und von ihrer Heimath. So viele, viele Jahre war's her! — Und dann ging ein leises Klingen durch die übrig gebliebenen drei Saiten, als ob die alte Geige im Schlafe mit sich selbst redete . . .



DIE SONDERAUSSTELLUNG IN DER BERLINER NATIONALGALLERIE

VON

HERMANN MEISSNER.

Eine schöne Sitte lässt die Nationalgallerie regelmässig nach dem Tode hervorragender Künstler eine Sonderausstellung von deren erreichbaren Werken veranstalten. Lückenhaft nur ist das Bild von der geistigen Physiognomie des Schöpfers, wie es aus einzelnen Werken, die oft einer seltsamen Stimmung, einem losen Berühren irgend eines Gebietes entspringen, entgegentritt, — aber aus der Gesammtheit von Werken aller Lebensperioden, da tritt uns die ganze Künstler-Erscheinung mit dem, was sie sagen wollte, und dem, was sie sagen konnte, plastisch entgegen und an der Hand der Entwickelung in der Lebensfolge lernen wir ebenso den Werth eines Künstlers wirklich schätzen, wie andererseits ein solcher Ueberblick sehr oft den Nimbus zu nehmen pflegt, den gesellschaftliche Stellung oder äussere Umstände um einen Künstler gezogen haben.

Am reichsten vertreten in dieser Sonderausstellung ist *Eduard Bendemann*, der 1811 in Berlin geboren ward, als Sohn eines sehr reichen und kunstliebenden Hauses, in dem er unter den denkbar günstigsten Umständen aufwuchs und neben der sorgfältigsten Pflege seines früh offenbarten Talents jene reiche, tiefe Bildung empfing, die seinem Schaffen das vielseitige Gesicht verlieh, welches mit annähernd gleicher Schärfe das Wesen fast aller Gebiete der Malerei erfasste und sich darin bethätigte. Indessen muss auch gerade in diesem ausgleichenden Einfluss universeller Bildung einer der wesentlichsten Factoren dafür gesucht werden, dass in der reichen Production des Künstlers eine originelle Anlage, falls solche vorhanden war, erst zur Geltung kam, als *Bendemann* mit seiner «Wegführung der Juden» auf der Höhe und zugleich am Ende seines Schaffens stand.

Wollen wir das künstlerische Wesen *Bendemann's* in wenigen Sätzen zusammenfassen, um damit seine Stellung in der Kunstgeschichte zu skizziren, so müssen wir eine starke Begabung voraussetzen, die durch harmonische Ausbildung nach allen Seiten fähig gemacht wurde, mit gleichem Geschick an alle Aufgaben einer bewegten Kunstperiode zu gehen und die fast ein Menschenalter lang als Führerin in der Entwickelung zwischen zwei Kunstanschauungen stand, es aber nicht vermochte, einen bleibenden Einfluss auf die Zukunft zu gewinnen. Bei aller Hochsinnigkeit, bei aller Grösse des Blicks schuf der Künstler in den Bahnen des *Cornelius* lediglich das Geschaute um; bei aller realistischen Neigung als Maler konnte er kein Verhältniss zu der bald um ihn herum aufgehenden Düsseldorfer Realistik gewinnen. Er hatte ein starkes, vorzüglich ausgebildetes Talent, aber ihm fehlte die geniale Schöpferkraft. Es bleibt indessen innerhalb dieser Einschränkung noch genug an künstlerischen Eigenschaften übrig, um das grosse Ansehen des Meisters in der Blüthezeit seines Ruhmes zu rechtfertigen.

Bendemann's Bilder sind durch Vervielfältigungen weit bekannt geworden, so dass bei dem wenigen Raum für diesen Ueberblick die knappste Charakteristik genügen wird. «Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem» (1835) ist das grössere unter den älteren Bildern. Es ist der Anfangspunkt der altdüsseldorfischen sentimentalen Geschichtsmalerei, zeigt die Einflüsse einer kurz zuvor gemachten italienischen Reise und setzt in seinem künstlerischen Stil die Feierlichkeit sinnendumpfer Leidensseligkeit gegen eine realistische Formengebung, die nicht mit Nothwendigkeit aus dem Stoff hervorgeht, sondern aus der Reflexion erstand. Wundersame Linienführung entzückt auf der einen Seite ebenso, wie uns Moderne die brettharte, nüchterne Farbe abstösst. Drei Jahre später in Dresden hatte *Bendemann* sich von der Romantik Alt-Judaeas zu der des deutschen Mittelalters gewendet und Hand in Hand damit in seinen künstlerischen Ausdrucksmitteln eine grössere Freiheit und mehr Unmittelbarkeit gewonnen. Die beste Schöpfung dieser Periode ist das kleine Bild: «Hirt und Hirtin», die von einer Bergeskuppe in eine blaue Welt hineinschauen. Ist die Stimmung in diesem Bilde auch nicht sehr tief, so ist sie doch sehr rein und in dem ganzen

Werden *Bendemann's* bezeichnet es den Punkt, wo er am deutschesten empfindet und denkt.

Eine vorzügliche Technik offenbart der Künstler alsdann 1847 im Bildniss seiner Gattin, an dem der lebendige Ausdruck zu rühmen ist, wenn auch die generelle Auffassung bei uns nicht mehr das Entzücken bewirken kann, von dem die Zeitgenossen berichten. Die Ausmalung des Dresdener Schlosses brachte *Bendemann* zur Antike und staunenswerth ist in all diesen Compositionen und Cartons die Fülle von archaeologischem und mythologischem Wissen, die Sicherheit in der von *Cornelius* übernommenen Compositionsweise wie Formengebung, die Grazie in der Wiedergabe hellenischer Welt und der feingeläuterte Geschmack, der Alles zusammenzuschmelzen wusste zu einem harmonischen Ganzen. Bei der unendlichen Fülle der ausgestellten Arbeiten ist es unmöglich, auf die einzelnen besonders einzugehen. Interessant und als Moment dienend für meine oben skizzirten Ausführungen über das Wesen *Bendemann's* ist die romantisch-subjective Auffassungsweise des Künstlers von der Antike.

Der grosse Lebenswurf aber ward dem Künstler in seinem Colossalgemälde: «Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft». Die ganze Summe von Erfahrung und Wissen stellt sich hier in den Dienst einer ebenso grossen wie geläuterten Anschauungsweise und als Eigenes drängt sich zugleich eine Durchdringung des Stoffs mit seinem eigenen Geiste ein, so dass nämlich mit der äusseren geschichtlichen Erscheinung das Wesen des staatlich vernichteten Judenthums nicht nur tief erfasst, sondern auch annähernd im Stoff ausgestaltet erscheint. Hier ist nicht mehr, wie in den «Jeremias», christliche Askese in die Darstellung hineingetragen, sondern das ganze Wollen auf geschichtliche Wahrheit gerichtet. Indessen wiegt neben dem eigenthümlichen doch das reflective, übernommene Element so stark vor, dass in diesem Abschluss von *Bendemann's* Schaffen bei aller blendenden Pracht des künstlerischen Ausdrucks wie auch bei der Plastik des Inhalts kein Resultat herauskommt, das einen nennenswerthen Punkt in der Culturarbeit der Kunst bezeichnet. In Hinblick auf diese Rolle der Kunst in der Geschichte, welche die Taxe für grosse Einzelleistungen geben muss, kann man *Bendemann* nicht unter die grossen Geister der Nation rechnen, wozu man allerdings leicht durch die überreiche Fülle wie die blendenden Erscheinungen seiner Gaben verführt wird.

C. Steffeck ist gleichfalls Berliner. Gab in *Bendemann's* Elternhause die Geistesaristokratie den Ton an, — *Henriette Herz* verkehrte dort, — so war der Ton in *Steffeck's* Elternhaus auf bürgerliche Behaglichkeit gestellt, und die Tugenden des Bürgerstandes sind es daher auch vornehmlich, welche *Steffeck* als Künstler zieren: Ein sich nie genugthuender Fleiss, Ehrlichkeit gegenüber der Natur, ein durch Sorgfalt ausgebildetes, aber mehr kritisches als künstlerisches Auge und als Folge dieser Eigenschaften ein langsames, aber sicheres Aufsteigen zu Leistungen, die gediegen sind durch ihre formelle Sicherheit. Indessen ist einschränkender Weise zu bemerken, dass *Steffeck* weder eingegriffen hat in seine Zeit, noch auch in individueller Beziehung besonders werthvoll geworden ist, — er ragte in unsere gährende Zeit als der Typus des Academikers vom guten alten Schlage hinein. Der Schwerpunkt seines Schaffens lag im Pferdestück, auf welchem Gebiet er seit *Franz Krüger* als anerkannte Autorität auch den Erfolg hatte. Ein Reiterbildniss aus dem Jahre 1865 (Selbstbildniss des Künstlers) zeigt ihn unter den ausgestellten Werken am vortheilhaftesten, denn das Pferd ist, coloristisch wie anatomisch gleich durchgebildet, von vorzüglicher Lebendigkeit. Eines der bekanntesten seiner grossen Bilder ist der «Sieger von Königgrätz» (1867), den seine Offiziere und Mannschaften nach der Schlacht jubelnd umringen. Auf einer ganzen Reihe von Bildnissen präsentirt er sich daneben als ein sehr geschickter Portraitmaler, dem es ebenso gut gelang, ein treues Abbild vom Leben zu geben, wie dies Abbild mit lebendigem Ausdruck zu erfüllen. Unter den ansprechenden Arbeiten landschaftlichen Genres ist eine der bekanntesten: «Die Zigeuner» (1877), drei dieser Gesellen ruhen an einer Parkmauer, während der vierte, ein Knabe, hinausgeigt in die waldige Ferne, dem hellen, sehnsüchtig geschauten Streifen Licht am Horizont zu. *Steffeck's* nüchternem Wesen war der Zauber der Stimmung fast ganz versagt und nur zuweilen erhebt er sich, wie auf dem genannten Bilde, zu einer solchen. Dieser Mangel nimmt auch dem grossen Hauptwerk des Künstlers aus dem Jahre 1848: «Albrecht Achill im Kampfe mit den Nürnbergern um eine Standarte», die Wucht, welche in der Composition und den grossen Verhältnissen liegt. Geschichtliche Treue, energisches Naturstudium, hervorragende Zeichnung sind die Eigenschaften dieses bedeutendsten Bildes aus des Künstlers Hand.

Eine merkwürdige Künstlernatur ist der Orientmaler *W. Gentz;* er stammt aus einem der ödesten Nester in der Mark Brandenburg, Neu-Ruppin. In ihm zeigt sich die specifische Anlage des «Farbenmenschen» in herrlichster Weise. Man mag darin eines der vielen Beispiele dafür sehen, dass die besondere Richtung im schöpferischen Künstler durch Eigenthümlichkeit des Organismus, nicht durch äussere Umgebung bestimmt wird. Interessant ist nun bei *Gentz* die Verquickung von Märkerthum und Orientalismus. Nur in seinen frühesten Sachen spricht er die leidenschaftliche Farbensprache um ihrer selbst willen, und da überrascht uns in dem schwülen Gewoge mit frappanter Spürbarkeit jene Haideschwermuth, welche über den eintönigen Tannen- und Fichtenwäldern der Mark mit ihren schweigenden Seen als die sondere Schönheit dieser aussen so kargen Welt ruht; in der fortschreitenden Entwickelung, die bei ihm zum Licht und infolge dessen zu präciseren Formen geht, arbeitet sich in dem Künstler jene zähe Festigkeit aus, die der menschliche Charakter des Märkerthums ist, und die bei ihm — wie in noch höherem Maasse bei *Menzel* (beide sind naturalisirte Berliner) — mit jener berlinischen Eigenthümlichkeit des leichtflüssigen, beweglichen Ausdrucks durchsetzt erscheint.

Unter den Bildern der Lehrzeit nimmt das früheste aus dem Jahre 1849 «der verlorene Sohn unter den Säuen in der Wüste» durch die Einheitlichkeit seines breiten, warmen Tons wie durch die naive Frische den ersten Platz ein. Tongebung wie Compositionsweise sind durch eine spanische Reise des Künstlers inspirirt.

Dem von Belgien und Frankreich damals sich ausbreitenden coloristischen Weckruf folgend, ging der Künstler 1852 zum dritten Male für längere Zeit nach Paris zu *Couture;* dort trat er zu einer Anzahl bedeutender französischer, wie dort weilender deutscher Künstler in Beziehung, so zu *Delacroix*, *Decamps*, *Heilbuth*, *Knaus*, *Feuerbach*, *Henneberg*, *G. Spangenberg*. Das Wohlgefühl, das der Künstler in diesem anregenden Kreise fand, spricht sich in der bedeutendsten Arbeit jener Jugendperiode aus: «Aegyptische Studenten unter Palmen». Unter Verzicht auf jede Modellirung hat der Künstler hier den Schwerpunkt auf die originelle Farbensprache gelegt und da eine Art von musikalischem Ausdruck erreicht, der berückend ist.

Zwei religiöse Colossalbilder entsprangen alsdann dem jugendlichen Drang nach monumentaler Darstellungsweise, aber beide Motive, welche Christus als Lehrer behandeln, haben trotz achtbarer Eigenschaften so wenig individuelle Kraft und sind so unfertig in sich gegenüber den früheren Bildern, dass sie nur in der Entwickelung des Künstlers insoferne interessiren, als er bei Behandlung dieser Stoffe seine Achillesferse erkennen lernte. Energisch wandte er sich dem Formenstudium zu; verblüffend ist die Meisterschaft im Stofflichen wie in der Beseelung, die uns plötzlich in einem kleinen Bilde aus dem Jahre 1858: «Angorakatzen» entgegentritt. Unverkennbar arbeitete er in den nächsten Bildern mit rastloser Energie am harmonischen Ausgleich von Farbe, Form und Beleuchtung und suchte die einseitig coloristische Sprache zurückzudrängen. Im Jahre 1860 folgte dann der erste grosse Wurf mit dem «Sclaventransport durch die Wüste», der uns in kühner Composition und packender Anschaulichkeit das Elend der afrikanischen Menschen-Jagden schildert. Der Gesammtton, den *Gentz* sonst so vorzüglich beherrschte, ist hier matt, ohne tieferen Reiz, dies beeinträchtigt die Wirkung einigermaassen. Unter den zahlreichen Bildern der folgenden Zeit sind diejenigen wahre Cabinetstücke und für die Weiterentwickelung des Meisters bezeichnend, welche sich mit dem Nil und seinen geflügelten Anwohnern, den Flamingo's und Pelikanen, beschäftigen. Hier hat *Gentz* den unbedingten Nachdruck auf den farbigen Gesammtton schon sehr gedämpft und der Localfarbe an den Körpern eine Herrschaft eingeräumt, die durch ihre lebensvolle Plastik in der Orientmalerei immer einen Ehrenplatz behalten werden. Ueber ein Paar vorzügliche Bilder hinweg wie der «Märchenerzähler bei Cairo», der mit seinem Lichtgefühl im Raum wie der vorzüglichen Figurenbehandlung einen neuen Schritt zur Höhe aufweist, und die «Begegnung zweier Caravanen in der Wüste» mit ihrer Wahrheit und der kraftvollen Concentrirtheit im Ausdruck kommen wir nun zur reifsten Frucht in *Gentz's* Künstlerschaffen, dem «Einzug des Kronprinzen von Preussen in Jerusalem 1869»; er schuf das Bild im Jahre 1876.

Man kann das durchaus landschaftlich empfundene Bild als ein ausgezeichnetes Geschichtsbild auffassen, wenn man Werth auf eine solche Gebietstrennung legt. Denn der im Mittelpunkt der Composition auf einem prachtvollen Araber reitend dargestellte Kronprinz in der Dragoneruniform mit weissem Staubmantel darüber



J. van de Sande-Bakhuyzen pinx

Phot F. Hanfstaengl, München.

Kühe auf der Weide.



ist mit seinem Gefolge in plastischer Geschichtlichkeit aufgefasst, ebenso die Menge, welche ihre Palmwedel vor dem Tritt des vornehmrassigen Pferdes auf den Weg senkt. Im Hintergrund sieht man dann die heilige Stadt, zu deren finsterem Thor vom Beschauer aus die spalierbesetzte Strasse im Bogen führt, und vorn, unmittelbar am Kronprinzen, neben einem Mauerrest auf dem Maulesel sitzend, den Künstler, welcher diesen geschichtlichen Augenblick im Skizzenbuch festhält.

In der Verschmelzung des Landschaftlichen mit dem Geschichtlichen zeigt sich bei aller individuellen Eigenart eine starke Verwandtschaft mit *Menzel*. Alles ist an seinem eigenen Ort gesehen und aufgebaut, mit durchdringendem Auge für den Zusammenhang erfasst, und an die hinter die Schöpfung zurücktretende Künstlerpersönlichkeit erinnert nur der verschwenderisch reiche Farbenausdruck. Er sieht nunmehr mit klarem, ich möchte sagen, mit unbetheiligtem Auge in die Welt hinein, der Schwerpunkt der Stimmung ruht in der Erscheinung der Dinge, nicht mehr in ihm selbst und man kann sagen, dass der Künstler hier als eine völlig in sich abgerundete Erscheinung auftrete.

Auf derselben Höhe mit dem Ausdruck der oben analysirten Anschauung steht ein Bild aus dem Jahre 1879: «Markt vor dem Fort in Algier». Es drückt das Thema noch reiner und kürzer, mit noch stärkerer Empfindung für Licht und Luft aus, steht es auch im Vorwurf und vor Allem in der Composition zurück. Unter den Mauern des hochragenden Forts zur Rechten breitet sich das Gewühl von Menschen in den grellen Gewändern des orientalischen Südens, von Zelten, Kameelen, ausgestellten Waaren zwischen Cypressen und Palmbäumen aus, und darüber steht still und tief ein glühend durchsonnter Himmel.

Aus der Anzahl bedeutender Bilder, welche um diese Zeit entstanden, hebt sich als neuer, wenn auch eng begrenzter Entwickelungspunkt der heraus, welcher in den beiden Grisaillen zu *Eber's*: «Mirjam an der Quelle» (Motiv aus «Homo sum») und «die kranke Uarda» (Motiv aus dem gleichnamigen Roman), sowie in der köstlichen: «Liebesidylle in der Thebaide» (1883) das merkwürdige Streben zeigt, statt des eigenen organisch entwickelten Stils die orientalische Stoffwelt in den classischen Stil der Antike zu bringen.

Die beiden ersten Tafeln geben lediglich den Stimmungsgehalt der Dichtung an der betreffenden Stelle in feiner Anempfindung wieder; namentlich die erste, welche durch Vervielfältigung längst bekannt ist, zeichnet sich durch grosse Behandlung wie vornehmen Schnitt in Composition und Gestaltung aus. Die zurückhaltende, hauptsächlich auf Ausdruck des Wesens durch grosszügigen Stil bedachte Art, welche der Künstler in seinen späteren Arbeiten beibehalten hat, liegt aber am schärfsten ausgesprochen in der oben erwähnten Liebesidylle. Auf dem Stumpf eines Grabsteins sitzt die tiefbraune junge Schöne, ein Zicklein spielend an sich gedrückt; ihr schlanker Bau ebenso wie der Korallenschmuck und die Zierlichkeit der geflochtenen Schürze deuten auf vornehme Abstammung. Hinter ihr dehnt sich eine kleine, trümmerbedeckte Ebene mit spärlichem Palmenwuchs, die durch schroff ragenden Fels abgeschlossen wird. Ueber ein kleineres Felsstück im Vordergrund beugt sich tief zu der schamhaft bei Seite Blickenden ein junger Flamingojäger und reicht ihr als Liebeszeichen mit flehendem Auge eine Hand voll rother Federn, die er einem erlegten Vogel, der zu Füssen der Schönen liegt, ausgerissen hat. In dieser knappen Darstellung aller Formen hat das Ganze grosse ruhende Schönheit. in dem Gesicht der Beiden ist ein ausserordentlich reicher wie tiefer Ausdruck.

Neben dem Typischen der beiden Figuren überrascht aber ein psychologisches Problem, das der Meister im Ausdruck gelöst hat. Die Liebesregung niedrig stehender Naturvölker wird wohl hauptsächlich durch den rein thierischen Trieb bestimmt; das, was wir unter Liebe verstehen, das seelische Bedürfniss, ist erst ein Product der Civilisation. In dem schamhaften Fortblicken der Schönen wie in dem Schmachten ihres Anbeters hat nun der Künstler die Keuschheit der kulturerzeugten Liebe entzückend getroffen und dabei in der Haltung der Beiden doch den dieser Rasse eigenthümlichen Naturtrieb festgehalten; diese Vereinigung zweier psychologischer Momente in den Dargestellten gibt der Schöpfung einen eigenen, berückenden Reiz, von dem man nicht loskommt.

Eine unendliche Fülle von Skizzen geben gleichsam in Anmerkungen Material für die obige Charakterisirung des Künstlers, der, aus wohlhabendem Hause stammend und aller gemeinen Sorge frei, sich ausleben konnte, wie er es seinem innern Drange nach musste. In einem der reizendsten Winkel des vornehmen Berliner Westens, in der poetisch stillen Hildebrandtstrasse, am Saume des Thiergartens, hatte er sich ein orientalisch geschmücktes

Heim geschaffen, in dem ihn die Welt, die er glühend liebte, traulich umfing. Wie er in seinem echt künstlerischen Wesen die Entwickelung der Zeit selbstthätig mitmachte, so stand er auch in der grössten Vorurtheilslosigkeit zu den jüngsten Stürmern der «Modernen» als ein wohlwollender Berather, — ein fernerer Beweis, wie sehr es ihm um die Sache, nicht um den eigenen Ruhm zu thun war. Er hat keine Ideenthrone gestürzt noch neue Ziele gebracht, aber in organisch aufbauendem Werden auf seinem Gebiet hat er sich rund ausgelebt, und seine Orientmalerei muss desshalb als eine classische bezeichnet werden.



OTTO FRÖLICHER

VON

H. E. VON BERLEPSCH.



† *Otto Frölicher.*

Es ist ein eigen Ding, dass da, wo der Boden die wetterfestesten Pflanzen hervorbringt, er auch der Poesie der Natur ein eigenthümlicheres, feineres Gepräge verleiht, als es dort der Fall ist, wo mit den senkrecht niederfallenden Strahlen der grossen Welterwärmerin und Lebenserzeugerin scheinbar alle nur denkbare Pracht über die Erde ausgegossen ist. Der Süden singt vom blauen Himmel, vom azurnen Meer, seine Klänge hallen wider von ewiger Liebeslust und Freude am Leben, der Mensch lebt leicht, sorglos, und wo sein Auge hin sich wendet, sieht er der Schöpfung vollendetste Form um sich, in der menschlichen Figur ebenso wie im überreichen Blüthenschmuck der Pflanze, wenn sie tausendfältig ihre Kelche öffnet und wahre Wolken von Wohlgerüchen über die grünende, zu kurzem, berauschend schönem Leben erwachte Welt ausbreitet. Wir sind leicht undankbar gegen die nordisch heimische Scholle, wenn wir zum ersten Male den grossen Grenzwall zwichen Italien und den Ländern kälterer Zonen überschritten haben und die unermessliche Menge dessen, was hehre, künstlerische Geister schufen, von allen Seiten auf das halb irre gemachte Auge wirken lassen. Es klingt vielleicht barock, wenn ich sage, dass ich es für gar keine besondere Aeusserung menschlicher Empfindung halte, dass Jeder, der Italien zum ersten Male sieht, aufgeht in einem wahren Taumel von Genuss an alledem, was sich ihm da beut. Er müsste sonst ein ganz empfindungsloser Tropf oder ein nordischer Asket sein. Goethe's Vater sagte ein Wort, was so recht bezeichnend ist für solche Stimmung: Wer Neapel gesehen hat, der kann nie ganz unglücklich werden. Er sagte es zu einer Zeit, da so ziemlich alle Welt, mit Ausnahme der paar Protestanten,*) ebenso wie im Beherrscher des Vaticans das Oberhaupt der Christenheit, so in Italien den Extract alles Schönen in landschaftlicher sowohl als künstlerischer Art verehren zu müssen

*) Man verstehe die «paar» Protestanten nicht falsch. Was mit künstlerischem Auge nach Rom schaute, stand dem Katholicismus sicher nie feindlich gegenüber und schliesslich gab und giebt es noch heute z. B. in der Schweiz, strenge Protestanten, die das Fastengebot des Freitags halten und — für den Peterspfennig Beiträge zahlen.

glaubte. Wir haben seitdem eine mächtige Wandlung durchgemacht, wir sind wieder zu uns gekommen und uns däucht der scheinbar bescheidene Reiz des Nordens mindestens gleichwerthig mit der transalpinen Circe, ja die Rauheit, die Härte, die in unserem Boden und seinem



† *Otto Frölicher.* Studie.

doch uns das sagt, was wir mit erwachendem Sinne als Kind zuerst um uns her wahrnahmen. Der Süden hat nichts Geheimnissvolles an sich, in ihm spielt das ungebrochene Licht vor allem andern eine Rolle. Zieht aber bei uns herbstlicher Nebel durch's Tännicht und zwischen dem

Volke liegt, will uns schier besser zum klangvollen Liede begeistern, als die Atmosphäre, wo der volle Ton von selbst kommt und ein melodisches Element im ganzen Wesen und Sein alles Lebenden zu wohnen scheint. Wir zählen erst nach Jahrzehnten an der mehr und mehr sich festigenden Thatsache, dass die wolkenschwere, graue Stimmung, die unserer Landschaft weit mehr das eigentliche Gepräge gibt, als der Sonnenschein es thut, dass diese eine unfassbar grosse Welt von Schönheiten in sich berge. Das braune Haideland, die silberig in unendlicher Ferne sich verlierende Hochebene, der sandige Meeresstrand, gegen den graue Wogen heran rollen, sie sind uns, wie der nordische Wald mit seinen mächtigen Kronen, heute mehr als die klassisch geformten Linien des Südens, denn wir empfinden in ihnen die Muttersprache, die, wenn auch dem zungengewandten Romanen rauh und herb,



† *Otto Frölicher.* Studie.

farbigen Blättermeere des Waldes dahin, steigen bei uns langsam grosse schwere Wetterballen am Horizonte auf, die sich nach und nach zu einem endlos hohen, bald grell beleuchteten, bald tiefdunklen Wolkenpalaste aufbauen, oder decken frostige Krystalle des Ackers Furchen und des Forstes weitastiges Wirrsal, so liegt darin ein wundersam vielfältiges Wesen, ein weit grösserer Zug zu gesteigerter Empfindung, als sie uns die schönste Landschaft aus Hellas oder Trinacria zu wecken vermag. Wir wissen, was der Lenz sei, weil wir auch den Winter kennen und so ist es denn nicht zu verwundern, dass der grössere Theil unserer Künstler sich zur eigenen Natur hingezogen fühlt, was ja anderseits nicht ausschliesst, dass man der Abwechslung zuliebe auch den Süden liebe; speciell bei den Landschaftern ist dies durchaus der Zug der Zeit. Einer ihrer besten, von dem die Welt bei Lebzeiten nicht viel erfahren

hat, ist uns vor Kurzem entrissen worden: *Otto Frölicher*, ein geborener Schweizer. Wohl kannten seine Freunde die Tiefe und Klarheit seiner Anschauung, die ehrliche Ueberzeugung, mit welcher er den Dingen seines Studiums nachging; er hat nie coquettes Spiel mit Dem getrieben, was sein Innerstes erfüllte. Hätte er es über sich gebracht, er wäre vielleicht ein berühmter Mann geworden, denn die Welt im grossen Ganzen, besonders jene, die, wie sie selbst sagt: «gerne» künstlerische Anregungen in sich aufnimmt und damit Tändelei treibt, sie hält sich von der Strenge einer ernst überlegenden Natur und von ihrem Streben durchschnittlich ein wenig entfernt. Es genügt ihr, im Allgemeinen ein künstlerisches Conversations-Lexikon-Wissen zu besitzen, Namen und und Schlagworte zu kennen, aber die Einfachheit ist ihr entweder ein unbequemes Ding, oder ein von ihr künstlich gemachtes, das quasi nur als Larve dem innerlich prätentiösen Menschen vorgebunden ist.



† *Otto Frölicher.* Studie.

«Wo haben Sie Ihre erste Medaille bekommen und wann sind Sie Professor geworden?» Das ist mit wenig Schwankungen die Frage, nach deren Beantwortung der Mensch, der Künstler beurtheilt wird. Und kommt es manchmal vor, dass Einer, den die Welt längst kannte, von dem sie aber nichts wusste, durch irgend einen glücklichen Zufall im Strudel des Lebens an die Oberfläche gespült wird, so fehlt es nicht an Jenen, die das Hosiannah in ebenso grossen Quantitäten von sich zu geben vermögen, als ein Anathema. *Frölicher* war einer der Stillen, der Ungekannten; erst sein Tod hat manches Siegel gelöst; fanden doch seine Freunde erst beim Ordnen des Ateliers und der darin aufgespeicherten Arbeiten eine Menge von Dingen, darunter fertige Bilder vor, von deren Existenz sie zuvor keine Ahnung hatten. Er war dabei durchaus nicht etwa ein in sich selbst verkrochener, welt- und menschenscheuer Kauz, im Gegentheil, wenn im intimeren Kreise die Saiten der Guitarre schnurrten und ein lustig Lied mit dem andern in bunter Folge wechselte, so schlich er nicht scheu davon, sondern benützte die Kehle zu dem, wozu sie unter Anderm geschaffen ist, zum Singen und zum Trinken, doch blieb er dabei, rein physiologisch genommen, immer nüchtern. Ging die Rede auf ein Thema über, was ihn berührte, so legte er los mit der ganzen Kraft eines von seiner Sache überzeugten Mannes und hielt mit seiner Meinung nicht hinter dem Berge, mochte sie nun momentan auf freundliches oder gegnerisches Gehör stossen. Darin war er eine kerngesunde Natur, ohne Hehl, ohne Vertuschung. Er hatte das an sich, was man so schlechtweg «bieder» nennt, er war ein Mensch, den man gern haben musste; dazu trug nicht wenig seine Erscheinung bei,



† *Otto Frölicher.* Studie.



Edw. A. Walton pinx.   Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait.



denn *Frölicher* war in seinen guten Jahren, ehe vielfaches Kranksein die Haltung matt, den Gang schleppend machten, eine männlich schöne Erscheinung, gross gewachsen, herkulisch gebaut, mit mächtig entwickeltem Kopf, aus dem ein Paar klare, sichere, dunkle Augen herausschauten, und der, wenn Noth an Mann ging, auch beweisen konnte, dass seine Fäuste nicht von weichem Material geschnitzt seien. Er ist von Solothurn gebürtig (1839 das.) und trug in seiner Erscheinung vollständig den Typus der dort ansässigen burgundischen Bevölkerung an sich.

Die Schweiz ist im grossen Ganzen, will man vielleicht von Genf absehen, kein Boden für Künstler, es sei denn, dass der Ruf vom Auslande her die Meinung günstig stimme, und dass vor Allem auch feststehe, der Mann verdiene sich gehörige Batzen. Das Land ist klein und vermag nicht Alle zu ernähren, denen es Vaterland ist, daher denn bei den Meisten früh der Sinn für die speculativen Seiten des Lebens mehr in den Vordergrund tritt als für die idealen, künstlerischen. Und dennoch, seltsamer Gegensatz, gerade dieser Boden hat eine Reihe von Männern hervorgebracht, die voll und ganz in ihrem Wesen an der heimischen Scholle hängen, ihr angehören, und dennoch künstlerisch auf jenen Höhen stehen, zu denen emporzuklimmen wohl Mancher versucht, das Gelingen solchen Versuchens aber vereitelt wird durch allzu frühe Ermüdung oder durch den ursprünglich schon vorhandenen Mangel an genügender Kraft. Es ist wohl kaum vonnöthen, Namen wie die eines *Gottfried Keller*, eines *Arnold Boecklin*, *Leuthold*, *Conrad Ferdinand Meyer* und Anderer hier beispielsweise aufzuführen, ihrer wären eine stattliche Zahl, wollte man sie Alle nennen. Das hat hier keinen Zweck. Vielleicht wächst gerade unter den harten Lebensbedingungen, die ein nüchternes, von seiner Arbeit lebendes Volk umgeben und den Trieb nach Erwerb zur maassgebenden Richtschnur machen, jenes Einzelnen eingepflanzte Element künstlerischer Beanlagung nur um so kräftiger, gerade weil es sich durch eine förmliche Mauer von Vorurtheilen durcharbeiten muss, um Luft zu bekommen. Mir fällt dabei unwillkürlich ein Vers von *Gottfried Keller* ein, der vielleicht auf diese Verhältnisse abzielt:

> Wer ohne Hass, der ist auch ohne Liebe,
> Wer ohne Schmerz, der ist auch ohne Treu,
> Und dem nur wird der Himmel wolkenfrei,
> Der aus dem Dunkel ringt mit heissem Triebe.

Wogegen er dann doch wieder die feste Eigenart Jener preist, die das als eigentliches Wesen an sich tragen, was ihnen der heimathliche Boden als innerstes Lebensmark in ihr Sein pflanzte:

> Und dennoch ist's das echte,
> Das bleibende Volk, das rechte,
> Das auf der Scholl' erblasst,
> Auf der es ward geboren!
> Das Schifflein geht verloren,
> Dess' Anker diesen Grund nicht fasst.

Dass die meisten jener Schweizer, deren Lebensberuf nicht gerade in allererster Linie auf materielle Vortheile hinausläuft, zum guten Theil ihr Land verlassen, um sich anderweitig ganz oder zeitweise niederzulassen, das liegt in der Natur der Verhältnisse, denn ein eigentliches Kunstleben gibt es, wie gesagt, mit Ausnahme von Genf in keiner grösseren Schweizerstadt, von den kleineren völlig zu schweigen. Die aber durch solche Verhältnisse quasi gezwungen auswandern, kehren damit der Heimath keineswegs den Rücken, und zur Ehre der Schweizer sei es gesagt, dass sie durchschnittlich nicht jener Acclimatisirungs- und Assimilirungssucht verfallen, welche bisher eine nicht gerade sehr zierende Eigenschaft der Deutschen bildete, so dass man oft das seltsame Schauspiel erleben musste, unter den grössten Feinden des Deutschthums in den Ländern slavischer, ungarischer oder romanischer Zunge gerade lauter Namen zu finden, die so echt deutsch sind, wie nur irgend Etwas auf der Welt. Im Trentino gibt es dafür ein äusserst bezeichnendes Sprüchwort:

> Che Dio ci guardi dal Todesch' entalianà
> L'e'l diaol descadenà.

(Gott bewahre uns vor italianisirten Deutschen, sie sind wie der entfesselte Teufel.)

Frölicher hat den grösseren Theil seines Lebens ausserhalb der Schweiz zugebracht, aber er blieb Schweizer mit Leib und Seele.

Wo und durch welche Anregung ihm die ersten künstlerischen Neigungen zum Bewusstsein gerufen wurden, weiss ich nicht. Er hat mir darüber nie etwas erzählt. In seine Jugendzeit fällt die Blüthe *Calame's*, dessen unübertroffene Lithographien sich — fälschlicher Weise als Zeichnenvorlagen — über die ganze Welt verbreitet haben. Von ihm war der junge *Frölicher* ganz gewiss inspirirt, hielt er doch fest mit grosser Achtung an dem Genfer Künstler, auch als dessen Werke längst nicht mehr zu den «Modernen» zählten; ein anderer Künstler, der in Solothurn selbst

thätig war und durch seine grossen historischen Entwürfe gleich wie durch die schlagende Charakteristik seiner ebenso boshaften als geistreich treffenden politischen Caricaturen eine Zeit lang ausserordentliches Aufsehen machte, *Disteli,* dürfte kaum in Betracht zu ziehen sein, denn seine ganze Richtung verhielt sich zur Natur *Frölicher's* antipodisch. Aber Eines mag ihm frühe schon Anregung in Menge gegeben haben: die Natur. In jenem Theile der Schweiz, der sich zwischen dem Jura und den Hochalpen hinzieht und zum Theil von der grünen Aare durchströmt ist, liegt ein malerischer Reiz eigener Art. Leicht gewellte Höhenzüge geben dem Bilde einen wesentlich anderen Charakter, als man ihn so gemeinhin beim Nennen des Wortes «Schweizerlandschaft», die etwa ein vages Analogon im «Tyroler Costüm» hat, aufzufassen pflegt. Keine wilden und mächtigen Felsgestaltungen bringen da den Ausdruck des Alpinen hinein, vielmehr sind es die baumbestandenen Ufer grüner, schnellfliessender Wasser, breite, behäbige, vielfach noch mit Stroh gedeckte Bauernhäuser im Schatten mächtiger Wallnussbäume, und endlich auch Das, was später ein so ausgeprägtes Wesen in *Frölicher's* Bild hineinlegte: die Ferne, nicht zu verwechseln mit Fernsicht, vielmehr jenes ruhige Ueberschneiden der Linien in den tieferen Parthien des Bildes, jenes Ineinandergehen bewaldeter Hügelrücken und kornfeldbestandener breiter Bodenerhebungen. Er ist übrigens, nachdem er das Gymnasium absolvirt hatte — eine Errungenschaft, die ihm im Gegensatz zu vielen seiner Collegen sehr zu statten kam — bald ausgewandert, zunächst nach München und fand da an seinem Landsmanne *Steffan* eine bereits weit vorgeschrittene Künstlernatur. *Steffan* hat hauptsächlich in seinen Bildern das Gebirge cultivirt. Das that zeitweise auch *Frölicher;* den Schwerpunkt seines Schaffens aber hat diese Aufgabe nie gebildet. Das Beste und künstlerisch Tüchtigste, was er in dieser Hinsicht schuf, sind vielleicht die Cartons gewesen, die er für das bei Bruckmann erschienene Werk «Rhododendron» von *H. A. v. Berlepsch* grau in grau malte; mit ausgesprochener Vorliebe indessen hat er sich nie dem Gebirgsbilde gewidmet; vielleicht auch berührten seine Natur Dinge, wie z. B. die manieristischen Hochlandsbilder von *Lange,* die von der Welt bis in den siebenten Himmel hinein gelobt wurden und lediglich aus lauter geschickt zusammengeleimten Unwahrheiten bestanden, bis zu einem gewissen Grade unsympathisch, ja abstossend. Dagegen hat zweifelsohne nach der Hand *Lier* sowohl wie *Schleich* einen grossen, wenn auch indirecten Einfluss auf ihn ausgeübt, denn sie waren es, welche als Künstler die malerischen Reize der bayerischen Hochebene eigentlich erschlossen, wenn man einen drastischen Ausdruck gebrauchen soll. Man muss wohl oder übel annehmen, dass auch die früheren Münchener Künstler zuweilen die eigenthümliche Schönheit empfunden haben, die in der schier endlos sich dehnenden, nur von ganz leichten Terrainwellen unterbrochenen Ebene zwischen Lech und Inn liegen. Dem ungebildeten Auge erscheint das Land öde, langweilig, gänzlich reizlos, denn seine Schönheit ist keine aufdringliche, nicht auf der Hand liegende, sie will gesucht, sie will vor Allem empfunden sein. Das scheinbar in trostloser Monotonie sich streckende Land beut wahre malerische Goldgruben — es bedurfte nur des richtigen Spruches und sie konnten gehoben werden. Wer im schnell dahinbrausenden Eisenbahnzuge nach oder von München in irgend einer Richtung fährt, der weiss in den wenigsten Fällen, welch' reiches Terrain um ihn her ausgebreitet liegt. Bald sind es braune Torfstiche, in deren dunkelfarbigen Pfützen sich der blaue Himmel spiegelt; die Ränder sind umrahmt von bläulich-rosig schimmernder Erica, knorrige Kiefern zeichnen sich scharf gegen den Horizont und duftend entströmen dem niederen Nadelholzgestrüpp harzige Wohlgerüche, wenn an heissen Sommertagen das Sonnenlicht zitternd über der weiten, stillen Landschaft liegt, in der man höchstens hin und wieder den Schrei eines hoch in der Luft sich wiegenden Weih ertönen hört; damit wechseln dann wieder ganz andere Bilder: meilenweit wogende goldige Aehrenfelder, über deren Horizont nur da und dort die Kronen niedriger verkrüppelter Zwergobstbäume oder die rauchenden Kamine spitzgiebeliger Bauernhäuser hervorschauen oder es schieben sich schön silhouettirte Waldparzellen mit kegelförmigen Tannen und breitwipfeligen Buchen- und Eichenkronen dazwischen, deren lange Schatten auf die leise wogenden Halme fallen, zwischen denen die tiefblaue Kornblume und der knalligrothe Mohn blüht; dort ziehen am blumenduftenden Waldsaume stille, klare Bäche ihre leisen Wirbel unter dem weit ausladenden Wurzelwerk silberig schimmernder Weiden, die von nickenden Heckenrosen übersponnen sind, und folgt man dem Wasserlauf in seinen vielen

Krümmungen, an denen bald frisch-grüne, duftende Kleeäcker, bald Wiesen mit üppig stengeligem Krautwerk und breiten Doldenblüthen saftiger Schierlingsstauden sich hinziehen, so führt der schmale Gangsteig zu stillen, grünen Weihern, in welchen die dunklen Blattdächer der Hainbuche und des Ahorns sich widerspiegeln. Unten am Ende ist das Wehr, zwischen dessen grauem Balken- und Bretterwerk crystallhell einzelne Wasseräderchen niederrinnen und spritzen, während die Hauptmasse des flüssigen Elementes auf hochgelegter, stelzbeiniger, von grünen Moospolstern überzogener Wasserleitung dahinfliesst und dann in jähem Sturze auf die Schaufelräder niedersaust, immer im gleichen Tone, im gleichen Tempo seit hundert und mehr Jahren. Umgeben von vielblumigem Garten, in dem wahre Riesenexemplare der Centifolie stehen, Rosmarin und Nagerl, zu reichen Sträussen zusammengebunden, neben Levkoyen und Reseda blühen, liegt die Mühle, ein einsam Gehöft, neben dem ein Paar mächtige alte Eichen in die Luft ragen, so dass



† *Otto Frölicher.* Studie.

das Ganze eine Gruppe, einen Anhaltspunkt für das Auge gibt, den man auf stundenweite Entfernung in der Fläche erschaut. Dort schaut man dunstig verschwommen am Horizonte vielleicht die niedrigen Höhenzüge, von deren einem bei tiefstehender Sonne die Fenster des Schlosses von Dachau herüberglänzen oder den hochragenden Thurm der Klosterkirche von Andechs, der weit, weit hinaus in die Ebene sichtbar ist. Steigt man aber auf die nächste niedrige Terrainwelle hinter der Mühle, so überblickt man ein weites Vorland mit einzelnen grossen Baumgruppen, die zerstreut, hin und wieder auch zum kleinen Waldcomplex geeinigt, in den Wiesen und Aeckern stehen, durch welche sich in weiten Bogen und Schlangenlinien die mit deutschen Pappeln besetzte Landstrasse hinzieht, da und dort einen kleinen Wasserlauf überbrückend oder zwischen einem, auch mehreren Gehöften verschwindend. Da leuchten von Weitem die gelben Rapsfelder und die frischgrünen Saaten, die auf den historisch-mysteriösen Hochäckern angelegt sind,

zwischendrein glänzt wohl auch der Spiegel eines schilfumstandenen Tümpels oder eines andern Wassers, das man schon beinahe See nennen kann. An solchen ist die oberbayerische Hochebene ungemein reich. Und dann über dem Allem in mild sich hebenden und senkenden Linien Wälder, Wälder und nochmals Wälder und endlich fern ob diesen der Bergwall der Alpen. Ich betone die Ferne absichtlich, denn sie spielt gerade in dieser Landschaft eine Hauptrolle; sieht man doch von dem Hügel hinter der Mühle bei zwanzig Ortschaften, und wie oft sind nicht die Mahlknechte und der Müller dort hinauf gelaufen, wenn sie weit, weit, vielleicht in der Entfernung von ein paar Stunden, langsam und senkrecht eine schwarze Rauchsäule aufsteigen sahen oder der nächtliche Wind das Sturmläuten entfernter Kirchenglocken über Wies' und Wald herübertönen liess. All' das im flimmernden Sonnenschein zu schauen, ist ein herrlicher Genuss, nicht minder aber, wenn im Sommer nach tagelanger Hitze endlich die Vorboten des Wetters kommen, das sich unfehlbar am Nachmittag entlädt, wenn auch Morgens noch stundenlang hell und klar die Sonne schien. Die ersten Vorboten, kleine graue Wolken, kommen aus der Einsattelung, hinter der der Walchensee liegt, oder es legen sich Schleier über die weithin sichtbaren senkrechten Abstürze der Zugspitze; die anfänglich duftige Ferne wird grau, bleiern, endlich tief dunkelblau. Die Wolken steigen, noch winkt das vergoldete Kreuz vom Observatorium des Peissenberges, dann schleichen die Schatten auch darüber weg, — aber das Wetter ist noch weit, weit, es kann noch Stunden dauern, bis es nur über den fernen Ampergrund weggezogen ist. Manchmal bleibt es dort an den Vorbergen hängen; heraussen im Land fallen höchstens ein paar Tropfen, starker Wirbelwind wendet die graue Rückseite der Blätter an den Baumkronen heraus und wirft Wolken von Sand und Staub in die Höhe, so dass man den Zug der Landstrasse deutlich daran erkennen mag. Dann kommt's schwarz, dunkel, unheimlich daher über's Land. Alle Einzelnheiten verschwinden in einer grossen, mächtigen, satt- und tiefgestimmten Tonmasse, so dass höchstens die vereinzelten Baumgruppen eine noch dunklere Interpunction im Ganzen abgeben. Grau, wie Schleier senken sich schief die Regenschichten von der Luft nieder, die Blitze, die, erst ganz fern, fast nur wie ein Funken aussahen, werden langer, schärfer in der Zeichnung, deutlich sichtbar bald senkrecht niederfahrend, bald in schrägem Zickzack spitzwinkelig züngelnd, — und wenn dann der Donner rollt, so hat er an der ungeheuern Fläche einen Resonnanzboden monumentalster Art. Drüben an den flachen Höhenzügen gegen die Berge ist's unterdessen wieder licht geworden; scharf zeichnen sich die Contouren des Wettersteingebirges gegen die hellgelbe, fast schwefelfarbene Luft ab, die weiter nach oben geradezu grün wird und dann in ein leuchtendes Stahlblau übergeht, über dessen Fläche noch vereinzelte Wolkenfetzen dahinsausen. Und wie ganz anders ist das Alles dann im Herbst, wenn gegen Mittag die Nebel reissen und die Sonne durchbricht, oder im Winter, wenn nach lange anhaltender Kälte ein orangefarbener Streifen am Horizonte nach Süden den unzweifelhaften Vorboten des Föhns macht, der binnen wenig Stunden dann brausend und sausend durch die dürrblätterigen Wipfel fährt und die schweren Eiszapfen von der Dachtraufe niederstürzen lässt. Und wieder ganz anders ist ein Tag auf dem weiten Lechfelde, das ebenfalls mit zur bayerischen Ebene gehört! Im kurzen thaufrischen Gras, das auf der magern Humusschichte gedeiht, spiegelt sich die Sonne mit einer Reflexkraft sondergleichen; in dem kiesigen Grunde gedeiht die ganze Alpenflora, die man sonst nur in den Schrofen und auf den grünen Berghängen zu finden gewohnt ist. Drüben über'm Lech zieht sich in langer, kaum unterbrochener Linie der alte Reiherwald, wo einst — wie der Name schon andeutet — ein eigen Stück der edlen Waidmannskunst blühte; weiter, wo sich die Hänge der «Lechleiten» schon beinahe in den Horizont senken, schauen die Thürme des alten Landsberg in die Himmelsbläue, und in entgegengesetzter Richtung zeichnen sich fein gegen den grauvioletten Horizont, der gar oft das Schauspiel einer Fata morgana gewährt, die Zwiebelknöpfe des hochaufragenden Augsburger Rathhauses, jener von St. Ulrich, weiter die spitzen Dächer und Firste des Domes und aller andern Kirchen der alten Augusta Vindelicorum. Und welche Fülle einsam-grossartiger Bilder entrollt sich nicht im «Moos», jenem unfruchtbaren Gelände, das weite Strecken einnimmt, bald ein sumpfig-mooriges Land, wo man sprungweise nur festen Fuss fassen kann und der Boden elastisch und schwank unter dem Tritte sich biegt, dann wieder bestanden mit Buschwerk und feuchten Waldstrecken. Wenn dort der graue Herbsttag über der rostfarbigen Fläche zur Neige geht, dann



M. Munkácsy pinx





Otto Fröhlicher pinx.

Landschaft



steigt's aus dem Boden auf, geheimnissvoll, dunstig, in tausenderlei Gestalt und einigt sich zu einer dunkel heranrückenden Nebelmauer. Weh' Dem, der unkundig des Weges davon überrascht wird! Oder wenn der Wind über die scheinbar öde Fläche daher saust, reisst er den Nebelschleier in Fetzen, treibt sie dicht am Grunde dahin, während wenige Meter über dem Boden trübes Mondlicht in das seltsam geisterhafte Zusammenweben und Zerzausen der Dunstmassen hinein scheint und die phantastischsten, in rasender Eile wechselnden Bilder beleuchtet. Manchmal auch, ist's windstill, sieht sich die ganze weite Fläche bei solchem Nebel an wie die See, denn Baum und Busch ragen aus unbestimmtem Grunde wie bei einer Ueberschwemmung hervor, die niedrigen Hütten der Einöd-Bauern verschwinden in halber Fensterhöhe im brauenden, grauen Bodendampf und erst die aufgehende Sonne des nächsten Tages vertreibt das Ganze, in dem auch der Mensch bis an die Hüften von unten her verschwindet. Wer je auf der Jagd im Dachauer Moos oder gar in dem meilengrossen gleichen Terrain an der Donau oder bei Erding gewesen ist, der kann ein Stück erzählen von dieser ganz seltsam schönen, für das ungebildete Auge freilich monotonen Natur. Oh, es ist ein gar eigen Ding um all' diese Bilder, welche die Hochebene dem Auge erschliesst; darüber könnte man ein ganzes Buch schreiben, und es ist nicht zu verwundern, dass gerade in München so sehr viele Maler gleichzeitig auch Jäger sind. Da bekommt man eben gar Vieles zu sehen, wovon Der keine Ahnung hat, der in gutgeheizter Studir- oder Redactionsstube über das Wesen der Kunst sich seine Vorstellungen zu machen bemüht ist, um sie dann der Welt als Ragout-fin vorzusetzen.

Frölicher hat in seiner Art ein Buch darüber geschrieben, mit Stift und Pinsel all' das wiedergegeben, was er in langem Weilen während vieler Jahre da erschaute, und wenn ich mich hier schildernd in eine Landschaft vertieft habe, durch die ich selbst kreuz und quer gestreift bin, so war es nur der Versuch, anzudeuten, in welch' reichem Maasse der so früh dahingegangene Freund und Künstler das erfasst hat, was die nächste Nähe Münchens im reichsten Maasse bietet.

In Düsseldorf, wohin er 1864 zog, ist er nicht lange geblieben. Was er dort an den Werken hochbedeutender Künstler, wie der beiden *Achenbach*, *Dücker* u. A. zu sehen bekam, wirkte wohl in hohem Grade anregend auf ihn, doch war es das nicht, wohin sein Streben ging. Dafür aber schloss er dort enge Freundschaft, die bis an sein Lebensende dauerte, mit *Philipp Röth*, einem congenialen Landschafter, der später ebenfalls nach München übersiedelte und mit *Frölicher* zusammen studierte und arbeitete, ohne dass indessen zwischen den beiden Malern ein gewisses Abhängigkeits-Verhältniss in der Anschauung eingetreten wäre. Es blieb jeder auf seinen eigenen Wegen.

Frölicher kehrte im Jahre 65 nach zehnmonatlicher Abwesenheit gen München zurück und hat die Isarstadt nur noch einmal für längere Zeit verlassen, um nämlich für ein Jahr nach Paris (1868—69) zu wandern. In den älteren französischen Landschaftern, in *Daubigny*, *Dupré*, *Rousseau* u. a. fühlte er Verwandtes mit Dem, was er selbst wollte und dann gab es ja ausser den Werken dieser Coryphäen der Landschaftsmalerei dort eine so grosse Reihe von jungen Kräften, die in vielseitigster Weise, wie sie es auch heute noch thun, ihre Aufgaben der Natur gegenüber aufzufassen und zu bewältigen versuchten. Er liess sich in Fontainebleau, wo so recht eigentlich die heutige französische Landschafterschule sich heranbildete, nieder, und malte dort während Monaten, von den französischen Collegen überall auf's Liebenswürdigste aufgenommen und in seinen Arbeiten in kameradschaftlicher Weise mit grossem Interesse verfolgt. Sie liebten ihn auch als Mensch, wie Jeder, der ihm im Leben begegnet ist; war er ja, abgesehen von seinem Können, eine äusserst sympathische Figur, deren ganzes Wesen bei aller ungeschminkten Wahrheitsliebe etwas männlich Freies, Angenehmes hatte. Die dunkelbraunen Augen schauten treuherzig, weiss Gott! und seine Stimme war sonor, ruhig, nie kläffend und auch nie süsslich. Ebenso verachtete er alle Ueberflüssigkeiten, hat es auch nie verstanden, den Rücken zu krümmen. Sein äusseres Leben war von einer geradezu spartanischen Einfachheit.

Das Resultat seines Aufenthaltes in Fontainebleau war ein grosses Bild mit mächtigen Bäumen, zwischen deren Stämmen sich der Blick in offenes Land und nach fernen blauen Hügelzügen aufthut. Er stellte es im Salon aus und hat es dort auch sofort verkauft. Dann kehrte er wieder nach München zurück. Was er seitdem geschaffen, davon gab die Ausstellung eines ganz kleinen Theiles seiner nachgelassenen Werke im Kunstvereine zu München Zeugniss. In seiner Vaterstadt Solothurn sollen alle noch vorhandenen Arbeiten

vereinigt und damit ein Act dankbarer Anerkennung begangen werden, den der Schweizer Künstler bei Lebzeiten in seiner Heimath selten kostet.

Er zog später nimmer weit in der Welt herum. In Italien ist er überhaupt nie gewesen. Die hügeligen Waldgelände zwischen Ammersee und Starnbergersee, die Gelände bei Wessling und Seefeld, vor Allem aber die von der klaren Amper durchflossenen grünen Anger bei Bruck, Heimhausen, Dachau, das wurden seine Hauptstudienplätze, denen er stets neue Seiten abzugewinnen verstand. Es ist nicht zu leugnen, dass seine Naturstudien oft etwas viel Frischeres, Unmittelbareres hatten, als seine Bilder. Ueber diesen ist er zuweilen zu lange gesessen, hat zu viel über den Werth oder Unwerth des Einen oder Andern in der eigenen Malerei nachgedacht. Er war darin vielleicht etwas zu gewissenhaft und hat es nie über sich vermocht, in breiter, alle Kleinigkeit beiseite setzenden Weise mit einer Arbeit abzuschliessen, wie dies z. B. bei den Schöpfungen seines ebenfalls zu München wohnenden Landsmannes, *Adolph Stäbli*, der Fall ist. Wie er aber vor der Natur aufzufassen im Stande war, davon geben die wenigen in diesen Blättern unzulänglich veröffentlichten Studien Zeugniss, denen wir eine ausgezeichnete Reproduction nach einem seiner letzten Bilder beizufügen glücklicherweise im Stande sind. Die paar knorrigen Bäume auf felsigem Boden im Vordergrunde, an denen sich ein Feldweg vorbeizieht, die Ferne mit den dunklen Wäldern, die schwere, massig wirkende Luft, die ob dem Ganzen schwebt, das Alles ist «ein *Frölicher*» in des Wortes bester Bedeutung und hat in seiner Art mit keiner Schul-Anschauung etwas zu thun. *Frölicher* war durchaus Autodidakt und wenn er sich durch bedeutende Collegen beeinflussen liess, so äusserte sich dies immer in künstlerisch durchgearbeiteter Weise, niemals aber im Sinne unselbständiger Nachtreterei, wie das unsere deutschen Modernen so sehr lieben.

Fiebernd, mit zitternden Gliedern, ist er noch im Herbst des verflossenen Jahres hinausgegangen nach Schleissheim, um Studien zu machen; als ich ihm erzählte von den grossartigen landschaftlichen Episoden der Bodensee-Ueberschwemmung, die ich kurz zuvor mit angesehen hatte, da packte ihn förmliche Ungeduld darob, dass er nicht dabei gewesen. «Ein anderes Jahr entkommt mir so was nicht!» meinte er — es kam anders! Die ersten Frostnächte des Spätherbstes, die das Laub an den Bäumen zu Falle bringen, sie brachen auch ihn, und wenn seine Freunde bald darnach ob einer unausfüllbaren Lücke in ihrem Kreise trauerten, so thaten sie es um einen ganzen Mann und Künstler. In reiferen Jahren schliessen sich die Risse nimmer, die das Geschick bereitet. Er fehlt uns Allen — — —



† *Otto Frölicher.* Studie.



PARIS UND DIE MALEREI DER NICHT-FRANZOSEN

VON

MOMME NISSEN.

Durchaus nicht denen möchte ich mich zugesellen, welche da meinen, Paris bedeute in unserem Zeitalter dasselbe für die Kunst etwa, was Athen in der Periode des Perikles —, unmöglich aber, scheint mir, ist es zu leugnen, dass Paris die Hochburg des Modernen sei für die Künste unserer Zeit — ganz besonders für die Literatur und die Malerei —, bis überall dahin strahlend, wo noch von einer «civilisirten» Welt die Rede sein kann.

Eine andere Sache ist, welchen Werth man jenem Ruhm, stets der Ausgangspunkt des Neuesten zu sein, beimessen kann. Man darf sich nicht verhehlen, dass Modernes durchaus nicht stets das ewig Junge bedeute — im Gegentheil scheinen sich die Klänge «modern» und «jugendlich» durchaus zu meiden — und dass, die Hauptstadt stets der «Moderne» zu sein, sich sehr nahe berühre mit jenem anderen Glanz von Paris, der über der internationalen Residenz der Mode ausgebreitet liegt.

Sei dem, wie es wolle: jedenfalls ist es äusserst fesselnd, zu beobachten, wie weit und wie mannigfaltig verzweigt die Anregung um sich griff und noch greift, welche Paris auf dem Gebiete der Malerei fast allen Völkern gegeben hat.

Es gibt, glaube ich, in der Gegenwart nicht eine Gruppe irgendwie in Betracht zu ziehender Maler, die von Pariser Einflüssen in ihrer Malerei nicht berührt worden wären; unsere beiden Kunsteinsiedler: *Böcklin* und *Thoma* sind vielleicht die Einzigen, die als mächtige Kunstkolosse fern und frei von Paris, ganz frei von Paris, völlig auf gesondert eigenem Boden stehen.

Und es ist erklärlich, dass Paris diese massgebende Stellung in der Malerei gewann. War es doch eine jämmerlich kunstlose Zeit zu Beginn unseres jetzt schon greisenhaften Jahrhunderts, eine Zeit, wo jede Kunstpflege erstorben war. Wenn uns Deutschen jene Periode auf dem Gebiete der Malerei auch einige geniale Einzelnaturen, von *Carstens* bis *Schwind*, brachte, so erwuchs doch in Deutschland keine fruchtbringende Erstarkung und Pflege des Technischen der Weise, als damals schon in Frankreich, in Paris. Es ist bekannt, wie von *David* an in Frankreich die Malerei wieder festen Boden gewann, wie sie von ihm an Schritt für Schritt langsam aber sicher neues Gebiet zu erobern begann, ohne auch nur von den früheren Errungenschaften das Geringste fahren zu lassen; vielmehr bildete sich bald ein fester Bestand von Malkenntnissen, die in der Tradition von den Aelteren auf die Jüngeren übergingen. Die Concentration in Paris gab der französischen Malerei ein positives Können und ein gefestigtes Ansehen, dem sich die Deutschen durchaus nicht an die Seite zu stellen vermochten, zumal da sie sich nicht allein sehr zersplitterten, sondern auch ihre Sucht nach dem Auslande, vor allem nach Rom, ihrer Entfaltung Abbruch that.

Von Anläufen zu einer selbstständig bedeutenden Malerei kann ausser in Frankreich dieses Jahrhunderts erste Hälfte entlang eigentlich nur in Deutschland die Rede sein, wenn man dazu etwa noch die Malerei der Engländer *Constable, Bonington* und *Turner* in Betracht zieht. Die anderen Nationen schmiegten sich leicht an Frankreich an. Und auch die Deutschen zum grossen Theil. Ist denn nicht *Piloty* durch die Vermittlung Belgiens ein Ableger zweiter Hand von der französischen Malerei eines *Delaroche*, von dem Evangelium des Farbigen, welches nach dem genialen *Delacroix* ausgesprengt wurde? Und wer einigermassen die neuere Malkunstgeschichte Deutschlands und seiner Kunsthauptstadt München kennt, der weiss, was *Piloty* für die Entwicklung der neueren deutschen Malerei bedeutet. *Feuerbach* war in Paris als Schüler von *Couture,* ebenso *Henneberg*, *Brendel* und nicht wenig andere Deutsche. Wie nahe *Menzel* Paris steht, weiss man, ebenso, dass *Knaus* nicht allein bei uns das wurde, was er ist. — Diese kleine Reihe von Namen genügt, um zu zeigen, in welch' nahen Beziehungen die Aelteren unserer Maler-

schaft in einigen ihrer Hauptvertreter zu Paris sich befinden, und man darf sagen, dass der Connex unserer jüngeren Künstler mit Paris ein bedeutend stärkerer und allgemeinerer geworden ist.

Das möchte ich in Kürze jetzt zuerst etwas näher beleuchten.

Es ist viel von «Pleinairmalerei» die Rede jetzt, nur zu viel. Man weiss — oder meint zu wissen —, dass dieselbe von Paris ausgegangen sei, sich auch, theilweise schreckenerregend, über Deutschland verbreite, dass bei uns *Uhde*, *Liebermann*, vielleicht noch *L. v. Kalckreuth*, *Skarbina*, ihre Hauptvertreter seien, und dass diese — last not least — ganz besonders die Hässlichkeit als darstellenswerth zu betrachten beliebten.

Es ist wahr, dass eine hellere, weisslichere, grauere Aussenseite der Malerei, im Gegensatz zu dem fast stets bräunlichen Ton älterer Bilder, zuerst in Paris an's Tageslicht trat, wenn hiefür auch der Schlagname «plein air» eine sehr oberflächliche Bezeichnung ist. Schon die Fontainebleauer, die *Millet*, *Corot*, *Rousseau*, *Daubigny*, *Troyon*, hatten der Natur gegenüber stets das Bestreben, die Dinge «entouré d'air» wiederzugeben, und deren Bilder sind durchaus — entgegen, glaube ich, mancher Vorstellung, welche man sich bei uns von jenen mit Recht so hoch gepriesenen Werken macht — braun, und doch zum Theil herrlich und voll durchwoben von der Luft, die alle Gegenstände bestrahlt und umgibt. Der Grund zu der Hellmalerei liegt tiefer.

Nicht allein jenes Bestreben, die Luft um die Dinge herum wiederzugeben, hat sie gezeitigt. Der bequemste, einschmeichelndste, gelegenste Farbton für unser Auge, für das Auge des Malers ist das Braun. Es ist ein warmer, tiefer, weicher Ton. Und es war von den Alten wahrhaft sehr politisch, wenn nicht ganz, so doch stets etwas, alle Farben durch das Bräunliche, welches dem Gemälde immer die natürliche Sympathie der Netzhaut sichert, dämpfen zu lassen. Und ihr Tactgefühl in dieser Beziehung war so vortrefflich, dass es nicht zu verwundern ist, wenn den Malern, welche zuerst eine braunlose Malerei auf's Tapet brachten, kein Zuruf erfolgte.

Doch es war nöthig, sich vom Braun zu entfernen. Denn während einstmals Jugendfrische über den «saucigen» Gemälden lagerte, während ehemals die Illusion, welche trotz der im Grunde unwahren und naturunähnlichen braunen Töne hervorgerufen ward, den natürlichen Ansprüchen der früheren Zeiten, Völker und Männer genügte, wächst in unserem Jahrhundert der Drang nach einer viel grösseren Illusion auch in der Malerei. Und um eine wirkungsvolle Illusion, den ganzen neu geformten Anschauungsweisen zudem entsprechend, welche zumal durch die Revolution der Naturwissenschaften hervorgerufen wurden, zu bringen in den Gemälden, musste von der freilich so sympathischen, und desshalb auch so lange herrschenden Bräune abgegangen werden.

Es ist das Verdienst von Paris, zu Gunsten einer grösseren Illusion, oder sagen wir: zu Gunsten der Möglichkeit einer grösseren Illusion, auf die alte Malgewohnheit verzichtet zu haben. Denn es ist unmöglich, dass die Braunmalerei nun zunächst eine Zukunft hat. (Die von der Münchener Ausstellung her bekannten neuen Schotten sind hier freilich zum Theil ein merkwürdiges Phänomen.)

Wir müssen es unseren Landsleuten *Uhde* und *Liebermann* danken — ihr persönliches Verdienst ganz abgerechnet —, dass sie uns vor Allen das Verständniss jener neuen Kunstphase, die Paris durchmacht, vermittelt haben. Es ist der Geist eines Alten, es ist der Geist *Millet's*, der in ihnen, besonders erkennbar in *Liebermann*, steckt, und es ist die Malweise von *Bastien-Lepage* zuweilen, die sie beherrscht, die aber noch eine viel grössere Frische und Freiheit des Malerischen dazu erhält.

Doch es sind ja bei weitem nicht allein diese Beiden, welche von Frankreich in gleichem Sinne inspirirt sind, und ich bin der festen Ueberzeugung, dass gerade diese Beiden am wenigsten vor den Augen unbefangener Deutschen Gefallen finden werden unter den Neueren, aber sie waren die Ersten, an die der Streit sich kettete, und die Ersten, die so Manchen unter der deutschen Malerschaft die Augen öffneten über all das Süssliche und gehaltlos Nette vieler Tagesgrössen. Glaubt ihr es jedoch nicht, dass jene beiden unliebenswürdigen Maler eine ganze Generation ein gut Theil erzogen haben — nun so fragt einmal unsere jüngeren Künstler, die euer Gefallen schon eher finden und denen vorläufig die Zukunft gehört, was sie Männern wie *Uhde* und *Liebermann* verdanken! Sie sind Märtyrer beinahe; Märtyrer pflegen keine schönen Züge zu haben, doch sie sind markig.



Jean Boldini pinx.

Die Familie Brown



Uebrigens können wir stolz sein darauf, welches Ansehen die Beiden bei unseren Landesfeinden, bei den Franzosen, geniessen. Es bestätigt sich von Jahr zu Jahr. Und es bedeutet mehr, in Paris, wo wahrhaft wählerische Kunstrichter sind, eines Ansehens zu geniessen und Auszeichnungen ersten Ranges zu ernten, als in Berlin, selbst als in München.

Man sieht, dass fähige Deutsche die französische Malerei nicht blos nachahmen und unpersönlich weiterpflanzen — dann würden die Pariser sich wenig darum kümmern —, sondern dass sie selbst schöpferisch die als gut erkannte Malweise ausgestalten und als Mittel dem Zweck des persönlichen Ausdruckes unterordnen. Eben desshalb darf man Paris auch in diesem Falle fruchtbringend nennen; wenn es blos Nachahmung hervorriefe, wäre es uns werthlos.

Was es damit auf sich hat, dass unsere «Hellmaler» sehr gerne als Maler der Hässlichkeit hingestellt werden, ist allerdings gegen principielle Gegner schwer zu erörtern. Ich möchte nur anführen, dass das Schönheitsideal — meint ja nicht, dass ein *Uhde* und *Liebermann* keines hätten! — wandelbar ist, wie Alles, und wenn dasselbe bei den Versuchen der Modernen nicht entfernt eine Ausgestaltung vorläufig zu erringen vermocht hat, wie früher in glücklicheren Kunstzeiten, so liegt das nicht allein an der Unzulänglichkeit der Persönlichkeiten, die doch nicht gleich ein *Michel Angelo* oder ein *Rembrandt* sein können, als an der Unzulänglichkeit der Zeitverhältnisse. Aber es wird zu leicht grobe Verkennung, wenn man thatkräftigen Suchern nach Erneuerung und Wahrheit in der Kunst deshalb, weil ihre Schönheitsempfindungen von den altgewohnten ganz und gar abweichen, von vorneherein entgegentritt.

Dass man manche unserer Maler, eben die hauptsächlich, die von Paris lernten, «Naturalisten» zu nennen für gut hält, ist im Grunde blos ein bequemes Modeanhängsel zur Unterscheidung, hier viel weniger berechnet wie bei modernen Literaten. Denn es ist nicht zu leugnen, dass sich unter den Letzteren sehr viel Tendenz und leeres Geschrei mit Schlagworten als «Naturalismus» u. s. w. eingeschlichen hat, zu oft genährt von einem demokratischen Zuge, während die Umstrittenen unter den neuen Malern ihre aristokratische Haltung stets bewahrt haben, ohne jemals den freilich bestehenden gründlichen Gegensatz erbittert wie jene zu betonen.

Doch ich zweige etwas ab vom Thema, welches ich zu behandeln vorgegeben habe. Indem ich später, um die heutige Situation der Oberherrschaft von Paris zu veranschaulichen, ein Bild von des Auslandes Vertretung im jüngsten Pariser Salon einflechten möchte, werde ich auf Deutschland zurückkommen; zuerst aber ist die Stellung anderer Nationen in ihrer Malerei zu Frankreichs Hauptstadt näher zu betrachten.

Von einer Malerei in Skandinavien hat man bisher, einige dänische Anläufe ausgenommen, nichts gewusst. Jetzt aber entwickelt sich eine, und fast völlig durch Paris.

Freilich denke ich daran, dass Düsseldorf sowohl wie München starken Zufluss an norwegischen Malern hatten, aber diese haben sich ihrem grössten Theile nach so schnell acclimatisirt und entnationalisirt, dass sie wenig in Betracht kommen, selbst wenn ihre Talente zeitweilig etwas Frisches zu Tage förderten.

Aber unter dem anregenden Einfluss, den Paris auf so viele skandinavische Talente ausübte, die dorthin geströmt kamen, erwachte — für uns beinahe über Nacht — dort oben im Norden reges, vielseitiges Interesse für Malerei und zugleich ein nationaler Aufschwung derselben. Freilich unterdrückte wohl die Seinestadt manche der Landesinstinkte zuerst bei Nordländern und liess sie schnell als Pariser sich acclimatisiren, die dann in der Menge der französischen Maler leicht verschwanden; bald aber erstarkte bei Kräftigeren und Späteren das für die Kunst stets fruchtbringende Heimatsgefühl und so lernten die bedeutendsten der jetzt lebenden nordischen Maler wohl in Paris, aber sie schufen auf ihren Schneefeldern, ihren Matten, ihren Fjorden. Und dass sie dies thaten und thun, das sichert ihrer jungen Kunst eine verheissungsvolle, thatkräftige, eigenartige Zukunft.

Es liebäugeln die Norweger, Schweden, Dänen allerdings stets noch sehr mit Paris, und sie haben damit einer Weise sowohl eine Pflicht der Dankbarkeit erfüllt gegen die Stadt, die ihrer Kunst Amme war, als auch gewinnen sie dadurch feste Position in der europäischen Kunstwelt, der sie sich nicht besser als in deren Centrum offenbaren können.

Vielleicht ist es nur Optimismus von mir, was ich jetzt sage, aber ich glaube, dass, wenn die nordische Kunst bald in Zukunft einen freien, ganz selbstständigen Sommer feiert, dass dann die Bande, die Nordland an

Paris fesseln, immer lockerer geworden sein, zerreissen werden, und dass alsdann die Skandinavier sich zu erinnern beginnen, wo ihnen Stammesverwandtschaft zur Seite steht und sich den Deutschen naturgemäss mehr anschliessen werden. Sind doch schon die nordischen Schriftsteller, die *Ibsen*, *Georg Brandes*, *Strindberg*, *Ola Hansson* und wie sie alle heissen, uns grade letzter Zeit auch persönlich immer näher gerückt! Sowohl für Deutsche wie Skandinavier wäre es auf die Dauer unter allen Umständen erspriesslicher, wenn beide, anstatt einzeln mit französischer Kunst zu liebäugeln, gegenseitig sich stärker zu befruchten versuchen möchten, und Paris dann links liegen zu lassen vermöchten.

Es erwächst für Paris eine Gefahr aus der allzu freundlichen Pflege und Aufnahme der skandinavischen Kunst bei sich. Es könnten die Jungen ihren Erziehern über den Kopf wachsen. Mehrere Anzeichen schon bestätigen diese Vermuthung.

Denn es lässt sich nicht leugnen, dass Frankreichs schöpferische Kraft wie in allen Künsten, so auch in der Malerei zu versiechen droht. Es erstehen keine starken Individuen, die hoch über das Niveau emporragen. Hoher Standpunkt der Malerei überhaupt ist die Marke von Paris. Wo aber bleiben die Grossen, die den Ueberschuss an Feinnervigkeit, technischer Geschicklichkeit und nervöser Ueberreiztheit in solch überzeugend persönliche Formen kneten, dass dem ganzen Lande und Volke dadurch geistige Offenbarungen erwachsen? Es fehlt der Wein für die neuen Schläuche. Der Boden ist abgezehrt und die Sonne lässt die schwächlichen Trauben nicht reif genug werden, als dass der Lebenssaft sich auf's Neue verjüngen könnte.

Aber die Norweger sind ein markiges, junges, zukunftsfrisches und unverbrauchtes Volk. Darum auch ihre schleunigen Fortschritte und neuen Kunstwandlungen. Es sind einige unter ihnen, die fast genau schon den Grad der Feinfühligkeit haben im Malerischen wie die Vordersten der Pariser, dazu aber einen Hauch unverwüstlich unwiderstehlicher Jugend und Freudigkeit hinzuthun, der die Franzosen matt und entnervt und abgenutzt daneben erscheinen lässt. —

Länger als die Skandinavier spielen neuerer Zeit schon die Niederländer eine Rolle in der Malerei. Und auch bei ihnen fast überall vernehmbare Befruchtung durch Paris.

Zunächst bei den Belgiern. Diese stehen den Franzosen wie als Volk, so auch in der Malerei noch näher als die Holländer. Ihr Geist geht oft im französischen auf, oft freilich erstarkt und färbt er denselben doch ein wenig national nach dem Flamändischen hinüber. Dennoch wird man in wenigen Fällen den modernen belgischen Maler vom französischen bestimmt unterscheiden können: ein Beweis, wie eng auch hier die Verwandtschaft mit Paris ist.

Anders bei den Holländern. Die *Israels*, *Maris*, *Mauve*, *Mesdag* haben ihr ganz bestimmtes Localcolorit, welches ihnen festumrissen das Ansehen einer ganz einzigen, ganz und gar holländischen Malergruppe giebt. Deshalb stehen sie Paris aber nicht viel weniger nahe. Ihr Geist ist freilich Barbizon, wo die Fontainebleauer schufen, verwandter als Paris, aber Barbizon liegt doch auch noch im Bannkreis von Paris.

Im Grunde sind die neuen vorzüglichen holländischen Landschafts- und Innenraummaler die natürliche Fortsetzung der Fontainebleauer, viel mehr als die neuen Franzosen. Die Pariser Kunst hatte vielleicht ihre letzte gesunde Epoche in *Millet* und seinen Paladinen, theilweise noch in *Bastien-Lepage*. Nach diesen nur zuviel krankhafte Experimentirkunst und neben Ueberfeinerung gefällig gute Modemalerei. Als gesund aber treten die Holländer in die Fussstapfen der jetzt schon älteren Franzosen, und — o Wunder! — jetzt beginnen auch sie schon alt zu werden und müssen der Sturmesfrische der nordischen Kunst nur zu leicht weichen.

Aber wir dürfen nicht verkennen, dass die intime, sckmucklose, ernste Naturanschauung der Holländer in ihrer vorzüglichen malerischen Ausgestaltung einen so hohen Rang einnimmt und eine solch rein genussbringende Harmonie zu Tage gefördert hat, dass sie ohne Rivalen ist. Erinnere man sich doch der geschmackvoll feinen holländischen Säle auf mehreren letztverflossenen Münchener Ausstellungen! Sie fanden nicht ihresgleichen.

Die skandinavische Malerei ist anspruchsvoller wie die holländische, und sie hat entschieden auch stärkeren Rückhalt und mehr Zukunft — steht doch allein eine ganz andere Volksmacht dahinter! — vergleicht man aber, was bis jetzt positiv gegeben worden ist hier und da, dann ergibt sich leicht, dass Holland schon eine abgerundete, in sich erquickend geschlossene Kunstperiode hinter sich hat und dass im Norden noch alles

wilde Gährung, schäumender Most ist, aus dem bis jetzt nur einzeln eine reife und männlich fertige Schönheit erwuchs.

Während England zum grossen Theile selbstständig in seiner zum Theil auf Bedeutung Anspruch machenden Malerei dasteht, während die trunkenen Schotten, wenn sie von irgend Jemandem etwas gelernt haben, ein gut Theil bei den Fontainebleauern in die Schule gegangen sein müssen, ist Amerika — soweit es denn überhaupt die Kunst schon mit auf Rechnung hat — wohl ganz im Abhängigkeitsverhältniss von Paris. Es sind starke amerikanische Talente auf dem Continent, selten aber bemerkt man einen eigenthümlich amerikanischen Zug. Sie sind in ihrer Ausbildung Europäer geworden und haben ihr Landes- und Heimatscolorit verloren.

Es ist bekannt, dass der Pariser «prix de Rome», die Kunstbeziehungen Frankreichs zu Italien unterhält, bekannt, dass manche italienische Talente sich Paris zuwenden; von einem lebhaften Kunstconnex kann hier indess wohl kaum die Rede sein. Dann noch eher in der Verbindung mit Spanien, welches ja neuerer Zeit zuweilen eine ganz seltsam pompöse Entfaltung des Malerischen zeigt, die jedenfalls nichts weniger als frei von Pariser Schulung ist.

* * *

Da zu leicht bei solch' allgemeinen Erörterungen vorliegender Natur ein mattes und farbloses Bild von dem Zustande der neueren, Frankreich freundlichen, Malerei der verschiedenen Völker entsteht, wenn nicht Darstellungen von bestimmten Gemälden und besonders charakteristischen Künstlertypen sie begleiten, möchte ich an der Hand der reichhaltigen Vertretung, welche die fremden Nationen verflossenen Sommer zu Paris fanden, dem Leser einen kurzen Abriss des interessantesten Bruchstücks beinahe moderner Malerei in Bildern zu geben versuchen. Zumal desshalb nützlich, ich hoffe, da ich Namen von erster Bedeutung berühren werde, deren Klang das Ohr der Deutschen nur ganz vereinzelt gestreift haben wird.

Skandinavien.

Einer besonders war es unter den Norwegern, den ich doppelt lieben lernte, wie ich seine neuen Bilder sah. Ich denke an *Fritz Thaulow*. Das ist ein freudebringender Künstler von urwüchsiger Schöpferkraft und entzückender Frische. Er liebt es, den Schnee, den Schnee seiner weiten Heimathfelder zu malen, und er malt ihn so, dass man ihn lieb gewinnt, mehr als den schönsten Sommer, den Mitteleuropäer daneben uns verführerisch vor Augen zu stellen unternahmen.

Ein älteres Schneebild von *Thaulow* hängt im Luxembourg zu Paris, und es ist sehr gut. Aber bei weitem hat der Meister es übertroffen in den neuen Darstellungen. Es ist enorm, wie sein Gefühl für die Töne eines Schneefeldes gerade geschärft geworden ist, immer feiner und feiner, ohne dass diess je als störend übertrieben zu Tage tritt. Wenn man auf diese sonnbeschienene weisse Decke der Bilder sieht, kann man zuweilen ein überraschtes Staunen nicht unterdrücken über die Stärke der gegebenen Illusion. Mir wenigstens ist es so gegangen, dass ich momentan glaubte, draussen an einem starren Wintertag wirklich in den Schnee zu blicken; zwar ein Gefühl, welches wie der Blitz vorüberhuscht, keineswegs eine panoramenhafte Täuschung. Dabei geht dieser Maler so überaus einfach mit dem Material um — er kommt ganz ohne Malwitzchen zum Ziel —, so dass er von Allen eigentlich am meisten darüber steht. Ausser dem vortrefflichen Maler wirkt aber vor Allem der empfindende Mensch, die grossschauende Künstlernatur. *Thaulow* bleibt stets Norweger ganz und gar: man lebt mit ihm zwischen den hohen Bergen, wo einsam nur vereinzelte Menschen wohnen; — man fühlt eine Welt voll wahrhaftiger Schönheit und Poesie auf sich eindringen durch die Allgewalt der malerisch und menschlich schaffenden Persönlichkeit des ungezwungenen Künstlers. Was er gibt, erfreut mich so, dass ich Sehnsucht bekomme, dorthin zu wandern, wo die Natur so weit und so frei und so luftig ist. — Am poetischsten vielleicht — jedenfalls am romantischsten — ist *Thaulow* in seinen neuen Bildern mit einem Pastell, auf dem er einen Bach malte, den Steine anfüllen —: Abends in waldiger Gegend, mit dünnen Bäumchen zur Seite, fliesst das Wasser hinunter, an der dunkelnden Wiese vorüber....

Weniger schlagend in der unmittelbaren Wirkung, theilweise doch auch frisch und gesund, wirkt *Albert Edelfelt*, von dem ich eine Sammelausstellung sah. Er ist viel mehr berührt und nivellirt von der französischen Ueberkultur als *Thaulow*, er ist bei Weitem nicht so sehr seines Heimathlandes Kind geblieben. Einige von

seinen Bildern könnte auch ein frischer Franzose gemalt haben, während bei *Thaulow* dieser Gedanke absolut in Wegfall kommt, so sehr ist er Nordländer und so sehr ist er schon fern und frei von der Pariser Geschicklichkeit. *Thaulow*, fühlt man, malt nur, was ihm ganz am Herzen liegt, er malt nur die Natur und nur die Stimmung, die für ihn als Menschen einen Theil seiner Lebensluft ausmacht; erst innerhalb dieses Kreises sucht er Sachen von auch malerischem Reize. *Edelfelt* hingegen hat schon, oder noch etwas von der bei den Franzosen fast ganz allein massgebenden Triebfeder des Malens, von der einseitigen Augenweide am speciell Malerischen. Es fehlt das bestimmte, das packende Localcolorit. Er gab Porträts, Genrebilder und Landschaften. Er würde die Wirkung seines talentvollen Auftretens verstärkt haben, wenn sein Talent eingedämmt wäre in eine leidenschaftliche, tiefe Neigung für ganz besondere Darstellungen; man vermisst das Gefühl, dass er aufgeht in dem, was er schafft. Es gefällt mir hingegen an *Edelfelt*, dass er sich so anspruchslos und einfach, ohne Nörgelei giebt; er ist nicht bestrebt, mit jedem Bilde gleich einen Trumpf auszuspielen — er hat nicht das Bemühen, zu wirken um jeden Preis, sondern hat er einmal einen Eindruck fixirt, dann lässt er ihn stehen, wie er gekommen ist, ohne ihn ängstlich noch steigern zu wollen; da gibt er lieber im nächsten Bilde ein Mehr. Stellenweise bekommt er einen Anflug von Schlichtheit, der anderen, französischen Bildern gegenüber an eine räumliche Lehre gemahnen könnte, aber das quält ihn glücklicher Weise nicht.

Tragardh, ein bis neuerdings unbekannter schwedischer Name, fiel sehr auf. Zwei Bilder des Bouguereau-Salon trugen seinen Namen.

Auf dem einen ein grauer Herbsttag. Nasses Wetter, obgleich es augenblicklich trocken ist, — es hat letzter Tage stark geregnet. Das Grün, welches die rauhe Jahreszeit noch nicht völlig zu zerstören vermochte, hat noch einmal eine frischere Färbung angenommen, welche jetzt zu dem braunen Laub um so stärker in Gegensatz tritt . . . Es ist eine menschlichen Wohnungen ferne Gegend . . . Am Saum eines kleinen Geholzes — kommt es mir doch immer vor, als müsste ich genau so eines kennen! — wo aus dem Gestrüpp hie und da kräftige Bäume emporragen, geht ein Weg, von kleinen Pfützen unterbrochen. Auf dem Wege geht nach vorne zu eine schwarzbraune Kuh, «die letzte der Heerde» . . . . Ein selten frischer Windhauch scheint heut über die Erde zu streichen.

Dann das andere Bild:

Ein ganz lichter, sonniger Sommertag; am Morgen. Man sieht dem Lichte fast entgegen. Auf einer Wiese, deren Grün die Dürre ein wenig verzehrt hat, stehen frische Sträucher, in der Ferne liegt waldige Gegend. Zwischen dem Gestrüpp, den Binsen — spiegelglatt ein Teich. Daneben führt ein Mädchen eine grasende Kuh am Strick, hinten erscheinen deren mehr . . . .

Doch es nützt nicht viel, dass ich dem Leser diese so schlichten, prunklosen Vorwürfe in nackten Worten erzähle; von dieser so ungemein sensitiven Wiedergabe einer Licht- und Farbenerscheinung kann man sich ohne Anschauung keinen Begriff machen. Es wird freilich Mancher, der vor der Natur nie ein Bild derselben in sich aufgenommen hat, sondern dessen Auge deren Reiz blos aus Landschaftsbildern verdolmetscht bekommen hat, der dann sein Auge in eine Schablone landläufiger Landschaftsmalerei hineingewöhnt hat, die Schönheit und Tiefe dieser eigenen Ausdrucksweise nicht nachempfinden können, eben weil sie zu weit entfernt ist von der Seh-Art, an die er sich gewöhnt hat und die ihn für ein feineres neues Gefühl abgestumpft hat. — Einen Anklang zeigt *Tragardh* an die Anschauungsweise, die in Frankreich in *Claude Monet* ihren radicalsten Vertreter gefunden hat. Ich glaube kaum, dass er ohne *Monet's* Einfluss zu dem geworden wäre, was er ist; aber eben so, wie er jetzt, gefällt er mir viel besser als jener. Was bei *Monet* noch absichtlich, gequält, unnatürlich und berechnet erscheint, kommt hier bei *Tragardh* viel natürlicher heraus; es scheint ihm schon etwas ganz Einfaches, Selbstverständliches, in dieser lichten farbfreudigen Tonlage einzusetzen. Hier ist ein echter, selbstschöpferischer Künstler, der zwar von den Franzosen Vieles gelernt hat, aber im eigenen Hirn Alles verarbeitete und Dem unterordnete, was er wollte und was ihm als Angehöriger seiner Rasse und seines Geschlechts, als Pflanze seiner Heimath am nächsten lag.

Eines vierten nordischen Künstlers mächtige Hünengestalt drängt sich mir jetzt wieder auf: die des Norwegers *Niels Gustav Wentzel*. Ein Maler, der — man sieht es — am liebsten gleich mit der Keule dreinschlägt. Sein Bild: «Das Mahl» steht mir lebhaft in Erinnerung.



Gottfried Hofer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Morgen.



Eine grosse Leinwand mit lebensgrossen halben Figuren. In einer kleinen Hütte sitzt die Familie um den Mittagstisch. Durch Fenster und Thür sieht man auf Blockhäuser, auf eine norwegische Hochlandsscenerie hinaus . . . . Markige Wesen von Fleisch und Blut sind hier dargestellt, die ein Leben voll Mühe und Arbeit haben, die im Schweisse ihres Angesichts ihr täglich Brot essen, die auch nicht einen Schimmer von der Koketterie und Geckerei des modernen Culturmenschen aufweisen. Wie sie, so ihre Umgebung: Schlichte Einfachheit der Einrichtung, grobe und feste Tische, Bänke und Schränke, die sicher schon mehrere Menschenalter hindurch unverrückt am gleichen Platz der Stube stehen und unverändert stehen bleiben werden, so lange nicht sie oder das Geschlecht, welches auf dieser Scholle wohnt, vermodert hinwegsinken. Eins haftet am Andern. Die Umgebung gewann durch diese Menschen Leben, es steckt ein Theil ihres Wesens in ihnen. — Die Menschen des *Wentzel*'schen Bildes scheinen so seltsam mächtig, so gewaltig, wie ein vergangenes Geschlecht von stärkeren, grösseren Wesen. Wie Spielzeug erscheinen daneben andere Bilder und wie Marionetten deren Figuren: so nichtig, so überflüssig, so ewig tändelnd mit der Welt und mit ihrer eigenen Seele. Aber hier Gestalten, die mitten im mächtigen Kampf mit den Elementen stehen, die sich in fortwährendem Ringen und Wühlen die Erde dienstbar machen. — Der Vortrag des Malers enthält wuchtige Schwere und einen tiefen Ernst der Ueberzeugung, der zum Theil an *Tolstoi* erinnert. Ein Bild von *Wentzel* auf der letzten Münchener Ausstellung hatte bei Weitem nicht diese Stärke: ob es eine alte Arbeit oder ein misslungener Versuch war, vermag ich nicht zu entscheiden.

Wentzel ist so gut wie gar nicht Franzose; er ist vielmehr schon ein nordischer Protest gegen den Geist des Franzosenthums, deren, wenn nicht Alles täuscht, die nächste Zukunft bald mehr bringen wird.

Sehr frisch und gesund ist der Norweger *Christian Skredsvig*, wie fast immer, so auch in einem neueren, langen, interessanten Bilde «Aus Italien». Vor einer abwechselnden südländischen, durch die «Villa Baciocchi» pointirten Scenerie grasen zwei Kühe, an einem Wintertag. Etwas barock als Vorwurf wirkt es meinem Auge; es ist theilweise zu geschickt gemalt, um unbefangen nachempfunden zu werden, aber es hat eine grosse Güte als Stärke sowohl wie als Intimität des Tons.

Ein norwegischer Sommertag, in vollem, warmem Lichte, in erfreuender Urwüchsigkeit gegeben, ist von *V. Sörensen* zu sehen. Eine Idee von Schülerhaftem, Unreifem scheint noch darin zu stecken, aber sicher ist hier gesundeste Begabung. Man sieht, dies Bild in seiner vollen Farbenwirkung ist mit Lust und Liebe gemalt; obgleich es als Ton in einer ungestört breiten Erscheinung zu Tage tritt, sind doch einige bezeichnende Einzelheiten, ohne auch nur im geringsten spitz zu wirken, zeichnerisch sehr bevorzugt; so Fenster, aus denen der Sonnenreflex strahlt, so die Treppe des Hauses. Es wirkt mir so, als wenn der Maler sagen wollte: Seht, hier bin ich zu Hause.

Die Norweger, von denen Männer wie *Werenskjold*, *Christian Krogh*, *Eilif Petersen* im vorigen Salon leider nicht vertreten waren, sind im Allgemeinen die kräftigsten Künstlernaturen des Nordens. Aber auch die Schweden stehen durchaus nicht ganz abseits.

Allan Oesterlind ist ein prächtiger schwedischer Figurenmaler. Auf einem Bilde von ihm, welches fröhlich ungezwungenen Humor athmet, treiben Mädchen — *Oesterlind* malt mit Vorliebe, dabei vorzüglich, Kinder — ein beliebtes Spiel mit dem Schatten einer Kerze. Es ist reizend, wie hier die weissbehaubten Kinder alle ganz bei der Sache sind; der Beschauer des Bildes belauscht sie ungesehen, nicht eines kokettirt aus seiner Umgebung heraus. Die Scenerie ist so anheimelnd, weil das Hauptinteresse ganz und gar auf dem rein Menschlichen ruht. Nebenbei freut man sich allerdings noch des gemüthlichen Raumes der Bauernhütte, der eigenthümlich alten, blauen Stühle, der alterthümlichen Treppe, des Schrankes und der hübschen, hausmütterlichen Anzüge der Kinder. Aber zuerst sieht man blos deren Spiel und deren Mienen. — Feierlich traurig ist ein anderes Gemälde von *Oesterlind*: Im dunklen, schlichten Gemach brennt schwachleuchtend eine Kerze; drei Mädchen — die eine auf der Erde, halb hingeworfen — beten neben einem Todtenbett.

Es lässt sich nicht leugnen, dass in der Bauernmalerei eines *Oesterlind* bis zu *Knaus* und *Vautier*, unseren Altbekannten zurück ein Fortschritt ruht. Jener ist reiner und ungekünstelter als diese, ohne geringsten Anflug von Caricatur; er gibt keine gesuchten Charakterfiguren, sondern volle, lebendige Menschen.

Larsson und der vorzügliche Aquarellist *August Franzen* sind Schweden von grosser Begabung, ebenso

der freilich sehr zum Franzosen gewordene, selten flotte *Anders Zorn*, ein eigenthümlicher Gegensatz zu *Schultzberg*, der im Sommer 1888 in Kopenhagen ein in seiner Art einzig frappantes Schneebild ausgestellt hatte.

Ein erfreuliches Zeichen ist es, dass die vorjährige Münchener Ausstellung stärker von Dänen beschickt ward, als der Pariser Salon, von wo mir hauptsächlich nur ein Paar schlichte Bilder von *Willumsen* in Erinnerung stehen. *Viggo Johannsen* und *Kroyer*, die beiden vorzüglichen Begabungen, waren nicht vertreten. — Der grösste Kunstmäcen unserer Tage, der Bierbrauer *Jacobsen* zu Kopenhagen, hat die dänisch-französischen Kunstbeziehungen ausserordentlich genährt.

Deutschland.

Wenn ich ein mässiges Bild von *Meyerheim* abrechne und eine unbedeutende Landschaftsstudie von *Skarbina*, dann bleiben eigentlich nur vier deutsche Künstler, die zu Paris in's Auge fielen: *Uhde, Paul Höcker, Liebermann* und *Kühl*. Aber alle Vier sehr bezeichnend für das Verhältniss eines grossen Theiles der deutschen Maler zu Paris.

Da jedoch sowohl *Uhde's* Joseph und Maria-Bild, als auch *Höcker's* «Die Nonne» und *Gotthard Kuehl's* «Ave Maria» von Paris nach München zur Ausstellung wanderten, bin ich der Mühe überhoben, die Bilder nochmals an dieser Stelle zu berühren. Nur möchte ich erwähnen, dass die genannten drei Bilder an den Wänden des Meissonier-Salons die Deutschen achtungerweckend vertraten und ihre französische Nachbarschaft nicht selten zu Boden drückten. Dass man es hier in diesen Bildern gerade mit sehr ausgeprägt deutschen Kunstproducten zu thun gehabt hätte, dürfte man freilich nicht behaupten; es waren aber Meisterwerke jenes Theiles der deutschen Malerei, die mit der französischen Hand in Hand geht und von ihr zum grössten Theile gesäugt ist.

Max Liebermann wies zwei neue Bilder auf, mit seiner bekannten, angefeindeten, kräftigen, wuchtigen und rücksichtslosen Handschrift. Der Vorwurf ist bei ihm scheinbar stets zufällig; ihm scheint die forsche, lebendige Ausdrucksweise das wesentliche Moment des ganzen Schaffens zu sein. Auf einem grossen Bilde hat er eine Frau gemalt, die in den Dünen am Strick eine Ziege her zu sich, mit sich zerren will, während willig daneben ein Zicklein geht . . . . Das wirkt wie ein echter *Liebermann* sehr ausgeprägt, zum grössten Theil aber durch den Manierismus von *Liebermann*, ohne dass er diesmal seiner, in ihrer Haupterscheinung bekannten Individualität neue Züge hätte hinzuzufügen vermocht. Dabei ist das Bild ziemlich farblos, besonders in den Tiefen; sein grosser Aufwand von Mitteln, sein starker wüster Farbenauftrag hat hier nicht zu jener vollen Wirkung geführt, die man zuweilen auf anderen seiner Bilder finden konnte. Er zeigt hier ein gewaltiges couragirtes Streben, ohne indess zu bannen. Vielleicht kommt es daher, dass dieser sein Vorwurf zu nichtssagend ist, um die rücksichtslose Breite zu vertragen. Es ist kein Gleichgewicht zwischen Thema und Ausführung. Dazu fehlt jede Betonung von Einzelheiten, die Interesse wecken könnten, jede Spur von Intimität — dies würde unauffällig sein, wenn der Hauptvorwurf ein schlagender wäre. — Viel befriedigender ist ein kleineres Bild von *Liebermann*: Hof- und Gartenraum zur Seite eines holländischen Hauses. Auf grünlich gestrichener Bank an der Mauer sitzen alte Frauen in weissen Hauben und Schürzen. Gegenüber im Garten schimmern Blumen zwischen mannigfaltigem Grün hervor. Hinten leuchten sonnbeschienen rothe Dächer; weisse Wolken in blauer Luft ziehen darüber . . . . . Dieser Eindruck hat hier vollkommenen Reiz erhalten: man kann das Auge überall auf der Leinwand herumsuchen lassen und überall findet es interessante Abwechslung, ohne dass darüber der Totaleindruck gestört wird.

Nie freilich kann ich bei *Liebermann* das Gefühl von einem mühsam, vorsichtig, misstrauisch arbeitenden Künstler verwinden. Man fühlt krankhaftes Ringen und Wühlen, man spürt den Sturmvogel einer gährenden Uebergangszeit, man dankt ihm für die Anregung, da es in der Natur der Sache liegt, dass er vollen Genuss schwerlich zu geben vermag. Die begabten Norweger sind vor *Liebermann* so unendlich viel glücklicher daran, weil sie in freierer, dunstloserer Luft geboren und hochgewachsen sind und ihr Blut nicht erst gegen die herrschende Kunstmode Mitteleuropas kämpfend zu verspritzen brauchten: sie traten als freie Menschen offenen Auges den Strömungen der Culturstaaten gegenüber und gelangten leicht und bald in ein Fahrwasser, welches ihrem Naturell ganz entsprach.

Die Niederlande.

Bestechend wirkt ein Bild des bekannten Belgiers *Franz Courtens*: Herbstmorgen. Wie die Sonne die

herbstlich gelben Blätter der alten knorrigen Bäume im Walde durchscheint, wie sie über das branstig rothe Erdreich hinüberspielt und ihr Glanz im Spiegel des Wassers vorne sich wiederholt, ist mit mächtiger Verve vorgetragen. Und doch kann das Bild mir keinen sehr befriedigenden Eindruck gewähren. Man fühlt zu sehr die rein äusserliche, rein malerisch-decorative Absicht des Künstlers, der jedes warme menschliche Gefühl hintenanstellt, blos um unter allen Umständen den Ton- und Lichteffect richtig zu übersetzen. Und dies ist gut gelungen, aber es fehlt sowohl hier an Innerlichkeit, wie bei seinen meisten anderen Bildern. *Courtens* gibt sich zu geschickt, um rein zu wirken; man versteht seine Stimmungen stets, aber man fühlt sie nicht. *Courtens* steht dem Pariser Geiste sehr, man möchte sagen: zu nahe.

Wytsman ist ein eigenartiger begabter Belgier; um seine pikant moderne Landschaftsmalerei näher zu beleuchten, ist in diesen Betrachtungen indess nicht der Raum.

Stärker und gesunder, strotzend von Frische, erscheint *Verstraëte*. Herzliche Freude an Sonnenschein und hell leuchtenden Farben durchhaucht seine Bilder. Er ist der den Skandinaviern Verwandteste von den Belgiern, so dass man ihn, über seine Herkunft nicht unterrichtet, sehr leicht für einen Nordländer halten möchte. Wiesen mit blühenden Apfelbäumen und munteren Mädchen liebt dieser Maler. Meistens lässt er wenig Luft sehen, und dies Wenige ist dann noch von Blättern, Blüthen und Zweigen lustig und flockig unterbrochen.

Israels und *Artz* sind zu viel genannt, als dass besonders auf neue, ihren alten sehr verwandte Bilder einzugehen nöthig wäre, ebenso *Mesdag*, dessen Marinen stets von einem trotzig persönlichen Temperament durchwoben und mit markigem Pinsel fest und sicher hingeworfen sind. — *Stevens*, der pikante belgische Salonmaler, ist bekannt genug.

Spanien, Italien.

Ein Spanier that sich hervor neuerdings: *Ulpiano Checa* (sein römisches Wagenrennen war sehr gut gegeben, ohne charakteristisch spanisch zu wirken) und ein eigenartig veranlagter Italiener: *Boldini*.

Das ist doch ein ganz seltsamer Portraitmaler. Er gibt meistens gleich ganze Figuren, lebensgross, und mit ausgeprägt momentanen Bewegungen. Ziemlich grau gemalt sind die Bilder, mit einem Hintergrund versehen, dessen Körperhaftigkeit man nie untersuchen darf, mit einem Fussboden zumal, bei dem nicht im Geringsten versucht worden ist, ihn perspectivisch verlaufen zu lassen — und trotz alledem fesseln die Bildnisse; die Menschen tragen alle einen frappant lebendigen Ausdruck, obgleich sie beinahe sämmtlich aussehen, als wollten und müssten sie umfallen, wozu dann wohl der fragwürdige Untergrund ihrer Persönlichkeit sehr viel beiträgt.

Himmelweit ist *Boldini* entfernt von der Malerei seiner Landsleute, wie sie *Vinea* z. B. so charakteristisch vertritt, und es ist kein Wunder, dass blos er, der den Franzosen so verwandt ist, im Salon ausgestellt hat.

Amerika.

Es ist da besonders ein Amerikaner, der sich in jüngster Zeit auf unserm Continent hervorthut: *Alexander Harrison*. Ein ungemein bewegliches, mannigfaltiges, erfindungsfrisches Talent. Es erzählt sehr lebhaft von interessanten Plätzen und Beleuchtungen der Natur in einer ein wenig gefälligen, aber stark individuellen Malweise. Etwas ist er Feuilletonist der Malerei, wie sich aus einer Sammelausstellung zu Paris deutlich erkennen liess.

Walter Mac Ewen ist ein guter Figurenmaler, der an unsern *Walter Firle* erinnert; er ist aber mehr pariserisch als münchnerisch in seiner frischen Darstellungsweise.

Was die Schotten in Paris boten, war wenig im Verhältniss zu dem, was sie in München gaben, sehr wenig sogar. Immerhin hatte *Guthrie* ein Paar flotte Pastelle gesandt, *Paterson* eine Landschaft — kahle, schottische Scenerie mit schwerem Himmel; fast gespensterhaft grausig eine seltsam geformte und bewegte Luft, dunkelgelbe Erde mit düsterem Fluss, durch ein Paar gelbe Sonnenlichter magisch erhellt: man fühlt, es steigt ein ganz ekelhaft unangenehmes Wetter herauf — und *Kennedy* ein lustiges Frühlings-Blüthenbild. Die vorzügliche, ungenirte Behandlung des Technisch-Malerischen haben die Schotten zum grossen Theil den Franzosen zu danken, der sprühende Inhalt ihrer Bilder und ihr herrliches Temperament, welches in jedem Pinselstrich zuckt, ist ihr ureigenes, angeborenes Gut.

Wohl mag uns Paris Neid erwecken in dem Ruhmesschein der grössten Kunststadt unserer Zeit, wohl mögen mit Recht viele Deutsche schelten auf das allzu bereitwillige Hinneigen unserer Künstlerschaft nach der Seinestadt: es ist unmöglich zu verkennen, dass Paris auch für uns oft Leben gebracht hat, wo Erstarrung war, oft Bewegung, wo Versumpfung drohte. Und dass Paris erschlaffte und noch nicht erwachte Lebensgeister aufgerüttelt hat, das ist ein wirkliches Verdienst. Selbstverständlich, dass der Angeregte sehen und wissen muss, auf eigenen Füssen zu stehen, ebenso das ganze Volk, und da dürften sich allerdings Manche besinnen, ob sie in übergrosser Anerkennung des Fremden nicht ihr Bestes daran gegeben haben.

Wie stark München im Kern schon von Pariser Kunstluft durchzogen ist, kann vielleicht nur ein Norddeutscher erkennen, und es ist eine Frage, ob auf diesem Wege ein Weitergehen nicht verderblich werden könne, zumal da verschiedene Symptome, die ich hier nicht weiter darlegen kann, in der französischen Kunst einen immer grösser werdenden Grad von Nervosität, eine immer stärker hervortretende Ueberreiztheit und Krankhaftigkeit zeigen.

Doch was nützt die aufgestellte Vermuthung? Qui vivra, verra!



H. E. von Berlepsch. Winterliches Waldinterieur.



Caspar Ritter pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Appenzeller Stickerinnen



ALLERLEI*)

VON

H. E. VON BERLEPSCH.



Motto: Was mit vieler Phantasie
Und mit vielem Streit und Müh
Trotzdem fuhrt zu einem Ziel,
Das verdient ein Mitgefühl!
Alle, die sich täglich plagen,
Dass sich die Paletten biegen,
Und dann über Kater**) klagen,
Den sie ohne Ausnahm' kriegen —
Die mitsammen ernstlich streiten
Ueber diese, jene Dinge
Künstlerischer Schwierigkeiten
(Denn es einigt sich ja nie
Das Talent mit dem Genie
Und der Streit um's bessere Recht,
Was da gut ist und was schlecht)
Denn im Ziel und in der Richtung
Giebt es niemals eine Schlichtung
etc. etc.

(Kneipzeitung „Auf dem Meeresgrund".)

Man möchte beim Lesen obiger Verse beinahe an Moritz Busch denken. Sie sind nicht von ihm. Er sitzt meines Wissens in der Nähe von Lüneburg. Lüneburg ist zwar nicht so sehr weit von der See entfernt, indessen bespülen die Wogen schon längst nimmer jenen Grund. Nein — der obige Zeilen schrieb, ist ein Bewohner des Meeresgrundes. —

Des Meeresgrundes?

Ja, ja, ohne allen Spass! Das ist eine höchst sonderbare Geschichte, und ich kann nicht umhin, sie zu erzählen, umsomehr, als sie ganz und gar aus dem Rahmen jener Kunst heraustrat, die gegenwärtig Oberwasser hat und bei der, wie es scheint, Phantasie und Humor zum Tode verurtheilt sind, weil man es immer und immer nur mit der Wahrheit zu thun hat. was indessen nicht hindert, dass dabei gelegentlich auch die grössten Unwahrheiten, in der bildenden Kunst wenigstens, mit unterlaufen. In der dramatischen sei es vielfach ebenso, behaupten — nicht Dramatiker, sondern Psychiater und verwandte Gelehrte. Mag sein. Ich weiss es nicht.

«Ein Rendez-vous auf dem Meeresgrunde»! Nixen, Najaden, die complete Halb- und Ganzgötterwelt der Tiefe, Drachen, Ungeheuer aller Art, abenteuerlich aussehende Fischfiguren mit gleissendem Schuppenpanzer, Erscheinungen, die dem ganzen farbfreudelosen Wesen unserer Tage, der pessimistischen Tonart, auf die das Leben mit all seinen Umständen oft gestimmt erscheinen möchte, in toller Laune den Laufpass zu geben bestimmt erschienen, dazu eine Decoration, wie sie die Phantasie eines Jules Verne nicht zu überbieten vermag! Wäre er mit hineingezogen worden in den rauschenden Strudel festlichen Jauchzens, das diesem Rendez-vous auf dem Meeresgrunde voll und ganz den Stempel der Freude gab, der Freude an Dingen der Einbildungskraft, die fernab vom Wege des modernen Heils liegt! Er wäre vielleicht betroffen, verwirrt gewesen und hätte schliesslich zugestehen müssen: Die verstehen es noch besser als ich!

Das Ganze, von dem ich spreche, war ein Fest, gegeben von den Studirenden der Academie der bildenden Künste zu München am 5. Februar d. J. Das Hauptcharakteristicum lag vielleicht darin, dass nirgends ein academischer Zug in der Sache zu bemerken war, dass vielmehr hier dem freien Schaffenstriebe voll

*) Die sämmtlichen Original-Illustrationen zu diesem Abschnitte, sowie die reizende Einladungskarte, rühren von dem Akademiker Herrn P. Hey in München her.

**) Natürlich nur über den sog. «moralischen».

die Zügel gelassen worden waren. Herrgott, war da eine Masse von Talent, von künstlerischer Anschauung, von sprudelndem Witze entwickelt! Wer möchte in solchen Stunden an die Magerkeit und materielle Dürftigkeit unserer Kunstzustände in der Kunstmetropole denken, wo eine solche Menge von Können, von Jugend, von Schönheit in zwangloser Weise wie ein breiter, farbiger Strom dahin wogte! Das alles schreiben, ist ein Ding der Unmöglichkeit, die Sprache ist zu sehr gebunden an den Ausdruck und der nicht vielfältig genug, um Alles zu sagen, was Auge und Ohr da gleichzeitig wie ein toller Traum umschwebte — das müsste etwa ein Musikstück geben können, ähnlich der Danse macabre von Saint-Saëns, aber ohne klapperndes Todtengebein und mitternächtige Stimmung, sondern Alles aufgelöst in ein tausendfältig verschiedenes, gleichzeitig ertönendes, brausendes Allegro, — ach Allegro ist viel zu wenig gesagt, man müsste es beinahe ein Allegro arrabbiato nennen, in welchem bald da, bald dort Blitze in allen Farben aufleuchten und der Donner gebildet wird vom Festlärm einiger Tausend Menschen. Festlärm ist ein ganz eigener Ton, er klingt anders als wenn z. B. der Regisseur der Meininger «Bewegung im Volk» anordnete oder bei antisemitischen und socialistischen Parteitagen das «Ordnungsprogramm» zur Abstimmung gebracht wird.

Aber welche Wandlung im Charakter der künstlerischen Feste!

Wenig Zeit ist es her, dass Ritter und Edelfräulein, sentimentale Singknaben mit flachsgelber Perrücke und zuchtig-ehrbare mittelalterliche Philistergestalten beiderlei Geschlechts (unter deren Hülle gar oft die richtigen gesteckt haben mögen) den Ton auf unseren Künstlerfesten angaben! Es schlichen auch diesmal unter den Tausenden von Masken noch ein Paar solch ärmliche gothische Häringe herum, aber sie verschwanden in ihren stylvollen Costümen gänzlich unter all den andern Figuren, die den wahren, echten fröhlichen Carneval illustrirten und jeglich erborgter Grandezza entbehrten. Hin und wieder giebt sich noch einer die Mühe, dieser aussterbenden Gesellschaft ein Moschuspülverchen zu reichen — aber es nützt nichts, sie ist rettungslos verabschiedet, hoffentlich auf immer, und wir freuen uns viel lieber an den alten Originalen als an aufgewärmten Copien.

Doch zurück zum Meeresgrund! Auf solch eine Idee zu verfallen, bedingt an und für sich schon, dass man nicht blos mit dem Photographenkasten arbeite, sondern dass man die in unseren Tagen verpönte Eigenschaft besitze, sich etwas einfallen zu lassen. Die Motivirung ist kurz und einfach in der Kneipzeitung gegeben: Ein Mal-Professor sitzt am Meer und hat das Pech, dass ihm die beste Studie, die er je gemalt hat, in die Fluthen fällt und sinkt. Grosser Jammer! Endlich findet sich à la Taucher von Schiller ein junger Mann, der, um des Professors Gunst und dessen Tochter zu erwerben, den Sprung zur Tiefe wagt. Er kehrt glücklich mit der Studie, die er eben einem unterirdischen Kunst-Haifisch entrissen, wieder, und als er nun von den Ungeheuern und Schrecknissen der Tiefe erzählen soll, da erklärt er, es sei da drunten ein Fest, wie er es noch nie erlebt, die Künstler am Meeresgrund hätten Dinge geliefert, wie er sie noch nie gesehen und er habe von ihnen eine Einladung an die oben Wandelnden erhalten. Wer widerstände einer solchen,



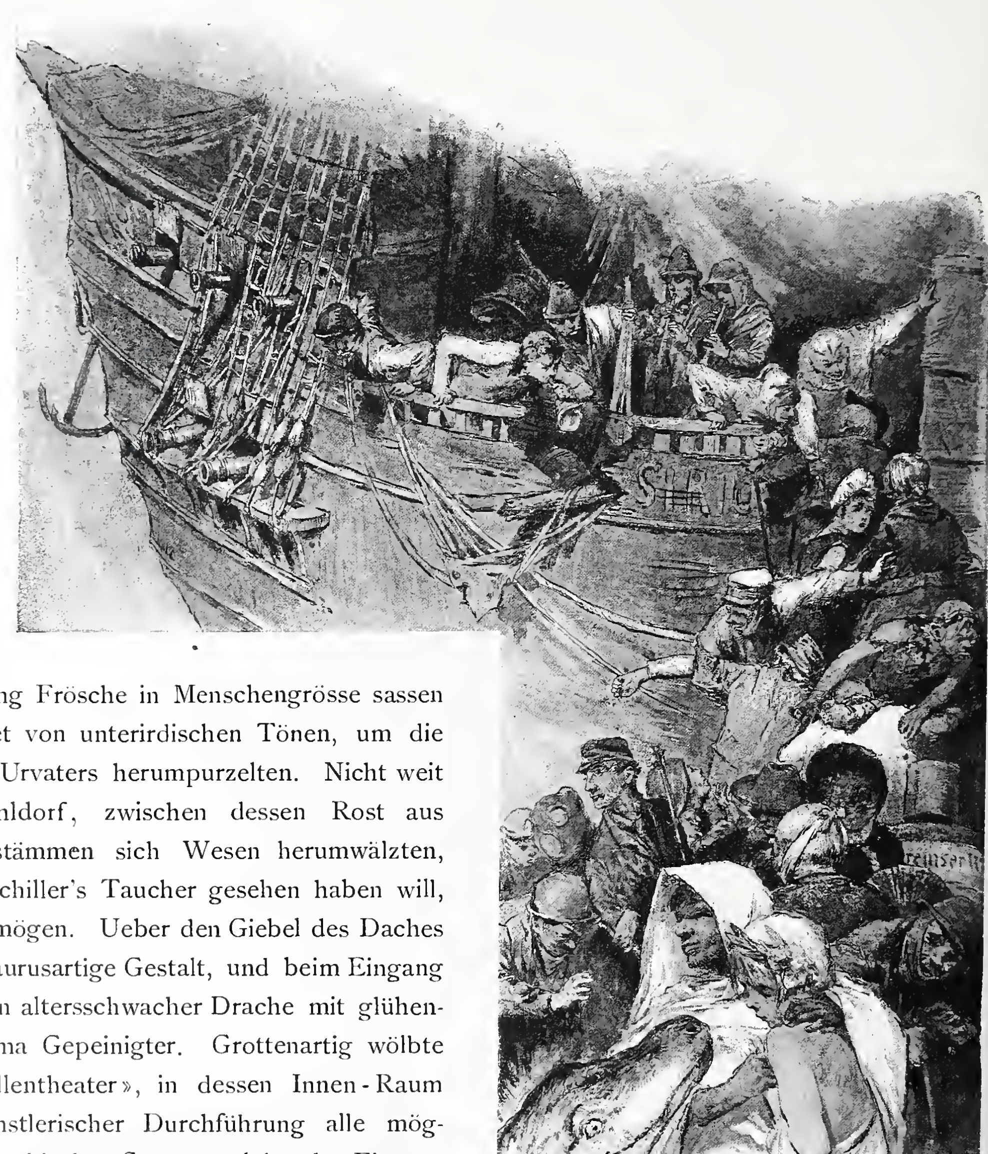
selbst wenn er Professor! Er mitsammt seiner Tochter und den Kunstjüngern stürzt sich hinab — —

> Da ergreift der Alte des Jünglings Hand
> Und legt sie in die seiner Trudel (Gertrud);
> Drauf laufen sie hin zur Felsenwand
> Und springen hinein in den Strudel.
> — — — — — — — — — —
> Die Wellen, sie rauschen auf und nieder,
> Ganz nüchtern kam kein Einziger wieder!

Soll ich ein Wort sagen über die Fest-Decoration? Es war eben der Meeresgrund mit all seinen Wundern, eine seltsame Welt mit seltsamen Formen, Pflanzen von colossalem Wuchse, verästelte Riesenkorallen und Pilze, zwischen deren Stengeln und Stämmen Fische mit goldglänzenden Flossen, mit tausenderlei Höckern, Buckeln und Stacheln in allen Farben und Formen umherschwammen, mit grossen, hellstrahlenden grünen, rothen, blitzblauen Augen niederschauend auf das Getümmel der Masken. Da lag in einer Ecke wie ein verendetes Ungethüm, überwuchert von Seetang und Algen, ein Riesen-Torpedo, dessen todbringender Inhalt natürlich vom Salzwasser längst ausgespült war. Die Bemannung, die mit dem Boote vor Zeiten hinabgesunken in die kühlen Tiefen, hatte dafür in dem weiten Bauche des spitzköpfigen Geschosses eine Kneipe etablirt. Wo gäb' es Seeleute ohne Trinkstoff, selbst wenn sie hinabgesegelt sind zu Molch und Unke! Mitten zwischen felsigen Riffen aber ragte ein stolzer Dreimaster, aus dessen Luken noch immer dräuend die Geschützöffnungen blickten. Hoch auf ragte die starkbewehrte Schanze an des Schiffes Backbord, um dessen Takelage sich Guirlanden unterseeischer Gewächse wanden. Dort hausten Meerweiber in buntem Gemisch mit der Besatzung, die sammt dem Fahrzeuge sank, Meerweiber mit Wasserrosenkränzen, Menschenleibern und Fisch-Beinen, denn sie hatten deren alle zwei aufzuweisen, verstanden sie aber zu schlenkern und zu krümmen in abenteuerlichster Weise und waren, wie sich das für die verlockenden Gestalten von selbst versteht, auch musikalische Genüsse zu bieten im Stande: Eine Nixe arbeitete mit mächtigem Trumscheit, ein Nixerich war mit Paukenschlegeln bewaffnet, die wirbelnd und dröhnend auf das dumpfklingende Fell niedersausten, während andere mit Clarinett, Trompet und Geige allerlei Weisen spielten, die beinahe wie oberbayerische Ländler klangen, dazu das fortwährende Geläute der tiefgestimmten Schiffsglocke, das Ganze aber übergossen vom grünlich vibrirenden Scheine elektrischer Lampen, die überall im Saal vertheilt und mit farbigen Glaskugeln umhüllt ein unsagbar reizvolles Licht auf all die phantastischen Gestalten und Dinge erstrahlen liessen. Natürlich war auch bei dem Dreimaster der Innenraum nicht unbenützt: Dort zeigte die in der Luft baumelnde und zappelnde «Magneta Neptuna» ihre verwegensten Schwimmkunststücke, die sie regelmässig mit einem doppelten Salto mortale beendigte, worauf das gegen Entrée eingelassene Masken-Publicum in seemännisch-zuthunlicher Weise wieder hinausge—leitet wurde. Gerade diese Gruppe war von vollendeter Schönheit, und wenn irgend ein künstlerisch beanlagter Photograph da sein Können entfaltet hätte, so wären ihm wohl von seinen Producten nicht viele auf Lager geblieben.



Wenn's nicht zufällig ein Künstler that, so ist wohl kaum zu erhoffen, dass diese brillante Leistung im Bild der Nachwelt erhalten bliebe. Zwischen hohen mit vergoldeten Strahlenbüscheln und wundersamen Blumen von riesigen Dimensionen umkleideten Säulen ruhte auf mächtigem Unterbau der Ur-Frosch, der Allvater aller nachkommenden Froschgeschlechter, ein Exemplar von etwa 25 Fuss Höhe, in dessen aufgedunsenem Bauche sich die Demi-monde der Meerestiefen etablirt hatte, während aussen, auf einem gallerieartigen Vorsprung Frösche in Menschengrösse sassen und in tollen Capriolen, begleitet von unterirdischen Tönen, um die monumentalen Beine des Frosch-Urvaters herumpurzelten. Nicht weit davon lag das versunkene Pfahldorf, zwischen dessen Rost aus mächtigen Eichen- und Tannenstämmen sich Wesen herumwälzten, gegen welche diejenigen, die Schiller's Taucher gesehen haben will, die reinsten Kinder gewesen sein mögen. Ueber den Giebel des Daches kroch eine unheimliche ichthyosaurusartige Gestalt, und beim Eingang zum Pfahlwirthshaus schnappte ein altersschwacher Drache mit glühendem Rachen wie ein von Asthma Gepeinigter. Grottenartig wölbte sich wieder anderswo das «Korallentheater», in dessen Innen-Raum mit ebensoviel Geschick als künstlerischer Durchführung alle möglichen Verwandlungsbilder der griechischen Sage von lebenden Figuren vorgeführt wurden, wobei denn auch zum Gelächter aller Zuschauer eine zeternde und keifende, wüthend um sich blickende, ältere Frauensperson mit fliegenden Haubenbändern sich in ein Meer-Ungethüm verwandelte. Den Ausgang aus dieser unterirdischen Stätte des Zaubers hüteten griechische Hopliten, angethan mit gleissenden Rüstungen, auf dem Kopfe die eherne Sturmhaube mit mächtigem Rosshaarbusch, mehrere auch mit der prächtigen Aulopis und dem linnenen Koller bekleidet. Der Aechtheit des Anblicks unbeschadet trug einer sogar einen phantastisch geformten, mit allerlei Buckeln und Vertiefungen gezierten Helm mit mächtigem Federbusch, wovon sich der erste bei näherem Ansehen als eine tiefe Kuchenform, der Busch aber als ein Fächer für Kohlenfeuer erwies — aber gut sah's dennoch aus. Eine Triere mit vermoderten Planken, halbversunken zwischen Schlamm und Morast, gestützt auf die weitausgreifenden Ruder, lag da im Meeresgrunde begraben; Schiffsschnäbel und einzelne Bruchstücke von Fahrzeugen, die einst in tobender Schlacht zwischen Hellenen und Persern ihren Untergang gefunden, ragten seitlich und im Hintergrunde empor; es war die Stätte von Salamis, da Xerxes' Flotte von Themistokles zersprengt und vernichtet worden ist. Was lag näher, als hier den Namen des berühmtesten Entdeckers griechischer Alterthümer zur Grundlage einer ebenso reizenden als künstlerisch bis in alle Details vollendeten Sammlung von Broncen, Terracotten etc. zu machen, jenen Schliemann's nämlich. Mit einem Geschick, das nur zu deutlich zeigte, wie



Die gesunkene Galeere Sirius.



P. Hey pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Einladungskarte zum „Fest auf dem Meeresgrund".



das Kunsthandwerk am besten von Künstlern verstanden werde, waren da denn alle möglichen Dinge hergestellt, Armspangen, Fibeln, Nadeln, Gefässe aller Art. Dass dabei im figürlichen Theil die freie Art antiker Auffassung gelegentlich auch zum Ausdrucke kam, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Hätte Schliemann das alles sehen können, er hätte mit seinem Beifall sicherlich nicht zurückgehalten. Und wie diese paar nur oberflächlich gestreiften Sehenswürdigkeiten von alle dem Zeugniss gaben, was das Meer im Laufe menschlichen Handels und Wandels verschlungen, so fand sich eine ganz unübersehbare Menge von Dingen vor, die alle aufzuzählen und zu benennen gar nicht möglich ist. Für die wenigen Stunden einer Nacht war es zu viel, denn ob all den Eindrücken, die sich in wechselnder Fülle auf Schritt und Tritt boten, ging der Genuss vieler reizvoller Einzelheiten verloren.

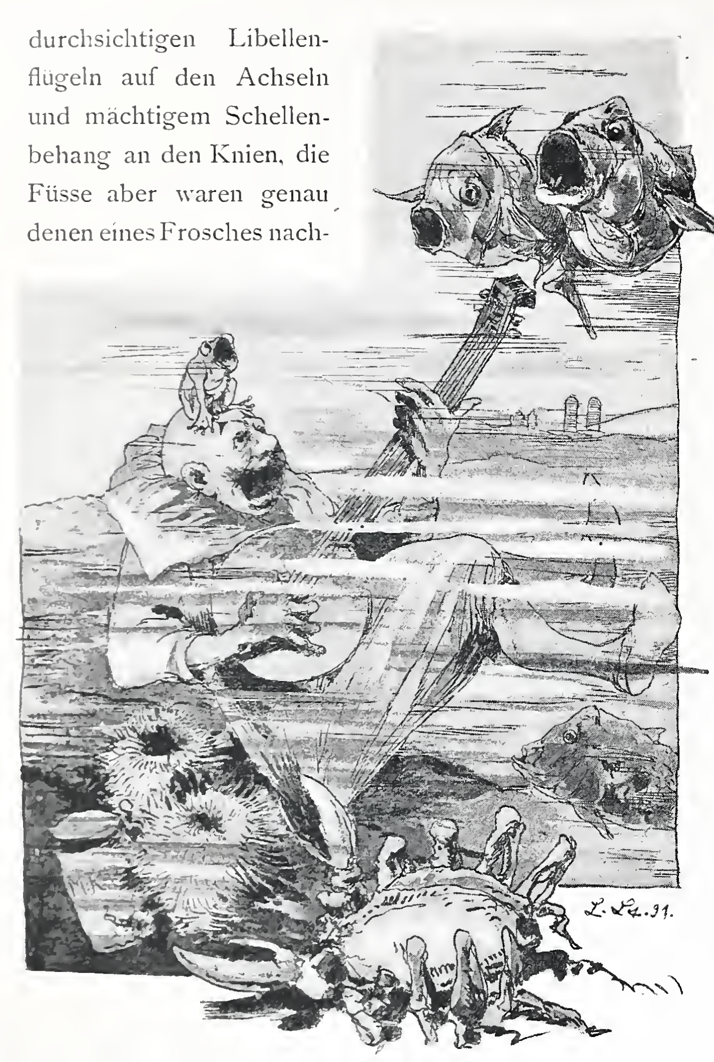
Und wenn nun erst von dem Gewirre der Masken die Rede sein sollte! *Böcklin* hätte eine gute Zahl seiner Gestalten auf den ersten Blick wiedererkannt. Doch auch die mythenlose Zeit hatte ihr Contingent gestellt! Was trieb sich da nicht eine bunte Rotte von saracenischen Seefahrern, von Albanesen und Dalmatinern, Venezianern und Niederländern, biederen Theerjacken und verwilderten Galeerensträflingen herum und mitten unter ihnen eine lange hagere Figur mit fleischlosem Schädel und leeren Augenhöhlen, den grünen Hut mit der Hahnenfeder auf, eine Figur, wie von Rethel geschaffen: der Tod! Umhuscht von leichtfüssigen Ballerinen und weithosigen Clowns schritt er durch die wirbelnde Menge dahin, überall von Scherzworten begleitet. Ein andermal, es sind just zehn Jahre her, da kam er auf solch ein Fest, aber nicht als Maske, es war der wahre Sensenmann, der mitten aus dem Taumel der Freude heraus sich ein paar Opfer holte und ihr Scheiden aus dem Festsaal und vom Leben mit hochaufschlagenden Flammen beleuchtete. Es war die unglückselige Geschichte mit den verbrannten Eskimos am 19. Februar 1881 im Colosseum zu München, an die Jeder mit Schrecken denkt, der sie mit eigenen Augen gesehen. —



Salamis.

Natürlich trieben sich auch eine Menge von Erscheinungen herum, wie sie eben jedes Maskenfest mit sich bringt, solche nämlich, die nicht just in den Rahmen des Programmes passen, aber zur Vielfarbigkeit der Erscheinung des Ganzen doch wesentlich beitragen. Phantasiecostüme der verrücktesten Art, oft nicht unähnlich jenen, wie man sie auf Lithographien und Holzschnitten der dreissiger und vierziger Jahre sieht, Figuren, denen einen bestimmten Namen zu geben rein unmöglich ist; einer z. B. trug eine barock chinesisch gehörnte und ausgezackte Spitzhaube, bekrönt mit einem mächtigen Busche von Pfauenfedern, deren jede einzelne durch einen kleinen schwebenden Wassergasballon in die Höhe gezogen wurde. An den Enden des mächtigen Schnurrbarts befanden sich ebenfalls solche Dinger, um den Hals statt der steif abstehenden Krause legte sich ein breiter buntbemalter japanischer Fächer, das Costüm, das übrigens zwei Gesichter, eines vorn und eines rückwärts aufwies, war halb Harlequin, halb Pierrot, mit

durchsichtigen Libellenflügeln auf den Achseln und mächtigem Schellenbehang an den Knien, die Füsse aber waren genau denen eines Frosches nach-



Titelblatt der Kneipzeitung «Auf dem Meeresgrunde» von L. Stutz.

gebildet. Ja, was war das! Karnevalslaune, Faschingsscherz, rechter, ächter Mummenschanz, der in keinem Codex sein streng fixirtes Wesen hat, sondern dem momentanen Einfall folgt, mag der Unsinn noch so gross sein, darum ist's eben Fasching. In überaus reizenden und graziösen Exemplaren war das Corps de Ballet vertreten, wobei denn freilich öfters, wenn eine der Schönen sich den Halbschleier etwas lüftete, ein unverfälschter männlicher Schnurrbart zum Vorschein kam und die courmachenden Cavaliere nicht darüber in Zweifel liess, dass diese graziösen Erscheinungen im gewöhnlichen Leben Mannskleider zu tragen pflegen. Sprangen aber hin und wieder einige dieser leichtbeschwingten Wesen auf die Tische des an den Festsaal anstossenden und mit einem reizenden, von marmornen Tritonen und Wasserweibern getragenen Portale geschmückten Restaurationssaales, um über Masskrüge, Teller und Platten hinweg wie im Fluge zu sausen, so brach von allen Seiten unbeschreiblicher Jubel aus und im Nu waren sie dann von kräftigen Armen emporgehoben und im Triumph herumgetragen, wobei wohl die Eine oder Andere mit leichtem Satze von Achsel zu Achsel sprang, um wieder im Gewühl zu verschwinden und an einer andern Ecke der labyrinthischen Gänge zwischen all den Einbauten aufzutauchen, vielleicht am Arme eines kettenbelasteten Galeerensträflings, dem das fatale T. F. (travaux forcés) den Nacken zierte, oder ein paar gravitätisch daherschreitende Orientalen mit leichtem Fächerschlag für einen Moment aus ihrer stoischen Ruhe aufzuscheuchen. Einen geradezu tollen Eindruck aber machte es, als in späterer Stunde die Tische des Kneipraumes zusammengeschoben wurden und ein Tanzen anhub, dessen jagendes Tempo jeder Beschreibung spottet. Satyrn, Nymphen und Najaden rasten im Kreise umher, bald geschlossen in doppelter Kette, bald paarweise oder einzeln, wie's eben Jeden in seiner Phantasie dazu antrieb, dazwischen hüpften grüne und gelbe Frösche über Tische und Stühle weg, Crocodil und Ichthyosaurus tanzten zärtlich umschlungen die Gallopade und ernsthaft wackelte dazwischen eine riesig beleibte Tube «Cremserweiss» den Tact am Arme einer gleichen aber schlanken



langen Figur «Berlinerblau». Zwischendurch mit lautem Hihi huschte, flatternden Federschmuck im lang fliegenden Haare, ganze Büschel von Skalpen in den Lüften schwingend, eine Rotte von Rothhäuten, die übrigens alsbald von einigen ehrbaren Nacht-

wächtern im Costüm der guten alten Zeit abgefasst wurden und erst um ein Lösegeld von verschiedenen vollen Maasskrügen wieder ihre Freiheit bekamen. Es war ganz einfach, als wenn der Teufel losgelassen worden wäre und von jenem Phlegma, das durch den Biergenuss im Menschen entstehen soll, war nichts zu bemerken. Das Alles kann man ja eigentlich, wie gesagt, gar nicht schreiben, denn bis nur ein Bild erfasst war, drängten sich schon ein halb Dutzend andere an dessen Stelle. Alles war Farbe, Lust, Freude, Jugend, ein wahrer Wirbel und Strudel von sinnverwirrenden Eindrücken; es war ein Fest, wie es eben nur die Künstlerlaune hervorzubringen im Stande ist. Und wo diese sich in 'so glänzender, phantasievoller Weise zeigt, sollte da für immer einzig und allein der Realismus der Thatsachen die führende Rolle spielen? Ich glaube nicht, denn wo so viel überquellende Schöpferkraft Dinge aufbaut, wie ich sie leicht zu skizziren versuchte, da ist der künstlerische Trieb nicht blos nach der Darstellung des greifbar Vorhandenen gerichtet; die Phantasie lässt sich nicht todtschlagen, ebensowenig als selbst das Beste und Grösste, was der Realismus hervorgebracht hat, einen *Böcklin*, *Thoma*, *Marees*, *Klinger* auf andere als die ihnen eigenthümlichen Bahnen nicht zu drängen vermochte. Die Darstellung der wahren Erscheinungswelt wird daneben immer ihre Triumphe feiern. Zu ihr gehört das Kennen, zum andern das Kennen und das Können.



Nach dem Feste im Morgengrauen.

Und nun von diesen Bildern hinweg zu jenen, die unsere drei ersten Hefte geben.

Vom tiefen Meeresgrund hinauf zu den Spitzen der Dolomiten ist's ein gehöriger Sprung, ebenso wie von den farbigen, lebenden, sich bewegenden Gestalten des Festes zu dem Bilde von *Hofer*, das die ragenden Spitzen jener eigenthümlichen Bergformationen zeigt, welche den Grenzwall zwischen Süd-Tirol und Italien bilden. Dort spielt die Sagenwelt von König Laurin's Rosengarten. Steht man auf der Wassermauer zu Bozen und sieht im Frühlicht die Nebelstreifen hinziehen an den steilen Schrofen der vegetationslosen Felsendome, die vom Schimmer des aufgehenden Tages umflossen sind, während in den Schluchten und Runsen, an den Schutthalden und senkrecht abfallenden Wänden der tieferen Lagen noch blaugraue Schatten lagern, so braucht's gar keine grosse Einbildungskraft, um sich jene sagenumwobene, gewaltige Natur mit Wesen zu bevölkern, deren Sein mit dem gemeinen Erdboden nichts zu thun hat; und wenn die Geister des Sanct Magdalener-Weines, den der edle Trebo im Batzenhäusl zu Bozen kredenzt, die Stirne warm und die Zunge geläufig machen, so mag man wohl glauben, solch Nass sei in einem Revier gewachsen, wo Kräfte anderer als menschlicher Natur die Elemente mischen, aus denen solche Tropfen erstehen.

Wir geben gleichzeitig von dem nämlichen Künstler eine Anzahl von Studien, sowie ein Bild: «Fischfang in den Lagunen», das sich auf der Münchener Jahres-Ausstellung des Jahres 1890 befand und durch die ungemein frische, kräftige Farbenwirkung auffiel.

Ein anderes Sujet aus der Welt der Sage behandelt *Silvio Rotta* in seinem «Satyr und Nymphe» (Seite 12), ein Aquarell, das durch die geschickte, fleischige Behandlung ebenfalls auf der Jahres-Ausstellung von 1890 auffiel. Der bocksbeinige Geselle hat in der Verfolgung der von ihm in Liebesbrunst Begehrten endlich sein

Ziel erreicht: Sie kann nicht mehr weiter, die Felswand hält ihre Flucht auf, und jetzt bleibt ihr eben nichts anderes mehr übrig als der Dinge gewärtig zu sein, die da kommen werden. Die ganze Scene ist ausserordentlich reizend geschildert, das herankletternde Geschick in Gestalt des Kürbisflaschen-Trägers ebenso wie die scheu niederblickende weibliche Figur, deren Augen kaum über die wie zur Abwehr emporgezogene Schulter wegzublicken sich getrauen.

Eine andere Seite des antiken Lebens, das hinabsank unter dem Märtyrerthum unzähliger an's Kreuz Geschlagener, in den öffentlichen Spielen reissenden Bestien Vorgeworfener und hundert anderer schreckvoller Todesarten Gestorbener, schildert *G. Max* in dem Bilde «Verurtheilt». *Max* hat es immer verstanden, das rein Menschliche in seinen Bildern, mochten sie nun irgend einer Zeit angehören, in den Vordergrund zu rücken. Die Hülle, die seine Figuren umgibt, spielt nirgends eine Rolle, der Kern der Sache, das seelische Moment allein beherrscht die Situation. Das ist was die sog. Historienmalerei allmählich zur bedeutungslosen Costümdarstellung herabdrückte, dass ihr in neunundneunzig



G. Hofer. Fischer in den Lagunen.

von hundert Fällen jener innerliche Gehalt mangelte, der an den Werken von *Max* stets das Leitmotiv bildet und es auch in dem vorliegenden Bilde wieder in so meisterhafter Weise thut, wie man es eben an den Werken dieses Künstlers stets gewohnt war. *Max* ist durchaus individuell. An ihm hat jenes nivellirende Element nichts zu ändern vermocht, das vor allem Andern die Abstreifung des Persönlichen in der Kunst zum Ziele hat. Darin decken sich vielfach die Bestrebungen der Ultramodernen mit der Thatsache, die von gar vielen tüchtigen Künstlern über ihren Lehrgang an dieser oder jener Academie ausgesagt worden ist, dass sie nämlich im späteren, nicht mehr academischen Schaffen vollauf zu thun hatten, um das abzustreifen, was ihnen beim Drill der Kunstschule eingetrichtert worden war. Jener Lehrer sind sehr wenige, die der Entwickelung von heranwachsenden Künstlern lediglich das beizumischen vermögen, was sie als Mittel der Darstellung tüchtig kennen müssen; vielmehr geht das Bestreben weitaus der grösseren Anzahl unserer academischen Lehrkräfte dahin, im Schüler einen Abglanz des eigenen Ich auszubilden. Das ist's, woran unsere



John Lavery pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Sommerzeit.



Kunst zum guten Theile krankt; ist es doch eine durch viele Beispiele zu erweisende Thatsache, dass Jene, welche auf den künstlerischen Hochschulen die Besten waren, nachher im selbstständigen Leben auf dem Niveau der Mittelmässigkeit stehen bleiben oder gar unter dasselbe hinabtauchen, während eine grosse Reihe von Autodidakten oder solchen, die vor dem Gerichtshofe des officiellen guten Geschmackes als «ungenügend» oder gar «talentlos» befunden worden, sich durch eigenes Studium, selbstständige Auffassung emporarbeiteten unter die Besten, die man im Reiche der Kunst zählt. Oft haftet ihnen ja freilich der sichtbare Mangel des quantitativen Könnens an — aber die Kunst ist kein Rechenexempel, das auf dem Schachbrett oder dem Schlachtfelde seine richtige Lösung findet; vielmehr wird Der immer höher stehen, der den Stoff seines Bildens in genialer, grossgedachter Weise anzufassen versteht, als Jener, der die peinliche Genauigkeit der Wiedergabe als die Basis künstlerischen Schaffens auffasst. Ein *Meissonier* freilich hat beides vereinigt, aber seinesgleichen zählt man eben nicht nach Dutzenden. Wer möchte hinter den ernsten Bildern «1815» oder «Angriff der Cuirassiere bei Eylau», falls er die Originale nicht kennt, vermuthen, dass diese letzteren von äusserst geringen Dimensionen sind!



G. Hofer. Studie.

Dass Lehrthätigkeit einem so ausgesprochen eigenthümlichen Manne wie *Max* nicht zusagte, ist leicht begreiflich. Er hat seine Stelle an der Academie zu München nach kurzer Dauer niedergelegt, um unbehindert durch Ehrenpflichten ganz und gar nur Dem zu leben, was seine künstlerische Arbeit fordert. Dass er ferner keineswegs nur einer bestimmten Richtung folge, durch welche er im Beginne seiner Laufbahn schnell allbekannt und geschätzt wurde, hat er mehr denn einmal dargethan. Welch' köstliche Ironie sprach nicht aus seinem «Kränzchen», dem trefflichen Affenbilde, das in der kgl. Neuen Pinakothek zu München hängt (veröffentlicht im Halb-Jahrgange der «Kunst unserer Zeit» vom Sommer 1889). Mit dem hier wiedergegebenen «Verurtheilt» hat *Max* in jene Periode zurückgegriffen, in der sich am glänzendsten das Wort von der Aufrichtung der Unterdrückten bewahrheitet hat, jener Zeit, da für das Christenthum geblutet wurde und der Spiess noch nicht umgedreht war. Was bedarf es da weiter eines Commentars! Er ist unnütz. Wo der Künstler für sich selbst so spricht, bedarf er keines Interpreten.

Weniger auf die Charakteristik der Persönlichkeiten als auf die Gesammtstimmung des Raumes und der unter seinen Lichtbedingnissen stehenden Figuren berechnet, ist das Kirchen-Intérieur von *Gotthardt Kuehl*, dessen Streben nach glanzvoller, klarer und vornehmlich heller Tongebung, bei der indessen die Einzelnheit durchaus nicht von ihrer plastischen Wirkung einbüsst, kein Resultat seiner Münchener Kunst-Bildung ist. Er gehörte früher zu den Dunkelsten der Dunkeln. Den völligen Wechsel seiner Anschauung in Bezug auf die Farbe hat er in Paris erlebt, und man darf es ja wohl sagen, dass ihn die Seinestadt zum feinen Künstler heranbildete, ohne dass er erst das Purgatorium des interessanten Manierismus durchzumachen brauchte. Das letztere bildet offenbar für die meisten jener Maler eine längere oder kürzere Durchgangsstation, welche unzufrieden mit dem Boden ihrer Heimath und dem, was er bietet, von Zeit zu Zeit einer Auffrischung an fremden Beispielen bedürfen. Leider läuft diese Auffrischung recht oft auf ein gänzlich sinn- und gedankenloses Nachmachen hinaus, dessen Producte, wie es bei allem nicht Selbstempfundenen und Selbsteroberten der Fall ist, die fremde Marke nicht verbergen können.

Drei Erscheinungen eigener Art bietet das Blatt von *M. v. Munkácsy* (Seite 24). Wozu sie gedient, das weiss ich nicht; ob es ein spontaner Einfall ohne weitere Verwendung gewesen, ebensowenig, nur fielen mir unwillkürlich, obschon sie wesentlich anderer Natur, — ich möchte sie stylisirte nennen —, die Caricaturen von Leonardo da Vinci dabei ein, die jedenfalls auf gehabten Eindrücken beruhen; laufen doch in der Welt unglaublich viele Erscheinungen herum, an denen man nicht haarbreit etwas zu ändern braucht, um sie als Caricaturen in des Wortes allerbester Bedeutung behandeln zu können. Dass dazu manchmal jene am meisten gehören, die sich vor dem Spiegel sagen: «Du bist schön und interessant», steht ausser allem Zweifel; es sind die Comödianten des Lebens, die nie aus der Rolle fallen, weil sie viel zu sehr von der Wichtigkeit derselben überzeugt sind. Wie Mancher macht nicht gratis für hundert Andere den Hanswurst, schätzt ihr Lachen als Beifall und glaubt, er helfe mit drehen an der Achse, um die sich Alles bewegt. Ausgesprochene Caricaturen sind indessen die drei Köpfe von *Munkácsy* keineswegs, weil sie nach keiner Seite eine Uebertreibung zeigen. Dies allein macht das Wesen der Caricatur aus. Vielmehr darf man getrost annehmen, dass es Bildnisse dreier, richtiger Menschen seien, sagen wir: Charakterköpfe; man könnte am ehesten voraussetzen, dass sie in eine Scene wie «Christus vor Pilatus» hineingehörten; der Ausdruck ist nicht jener des gleichgültig dasitzenden Modells; die drei Kerle haben ihre ganz bestimmten Gedanken, ihr bestimmtes Ziel, das offenbar ganz wo anders seinen Gipfelpunkt findet als z. B. im Arrangement eines Wohlthätigkeitsconcertes oder eines Bazars zu Gunsten von armen Wöchnerinnen.



G. Hofer. Studie.



G. Hofer. Studie.

Ein Menschenkind ganz anderer Art giebt das weibliche Portrait *E. A. Walton's,* eines Schotten. Es bildete, wie verschiedene der zuvor genannten Blätter, eine Zierde der Münchener Jahresausstellung von 1890 und hat in der Besprechung derselben auch bereits seine Würdigung gefunden. Das ist volle Jugend, Anmuth, Schönheit, ein Ding, was von gar vielen modernen Künstlern gemieden wird wie das höllische Feuer. Freilich bieten dergleichen Aufgaben oft dem Künstler Gelegenheit, sich

die Zähne auszubeissen oder seine ganze Kraft aufzuweisen. Das thut das Portrait überhaupt, weil seine Bedeutung auf etwas mehr beruht, als auf einer allgemeinen Impression. Wo es sich um bestimmten, individuellen Ausdruck, um die Wiedergabe Dessen handelt, was das innerliche Wesen eines Menschen ausmacht, da bedarf es nicht blos ganz allgemeiner Andeutung der Form, vielmehr will das Specifische erfasst sein, und wo dieses dazu sich noch in persönlich schönen, edeln Formen ausspricht, da reicht der Altmänner- und Altweiber-Cultus unserer Tage entschieden nicht aus, der in eckigen, winkeligen Formen sich ergeht und jede feinere Linie meidet, ob aus Absicht oder Unvermögen, das bliebe in jedem einzelnen Falle zu entscheiden.

Ein fideles Familien-Trio giebt *Boldini's* Portrait der Familie Brown, ebenfalls ein Stück der 1890er Jahres-Ausstellung zu München. Vor dem geistreichen Können des italienischen Malers, der in Paris lebt, prallte gar Mancher betroffen zurück, der die Wahrheit der Darstellung sich nicht eingestehen wollte und einen Schrecken bekam: Am Ende sehe ich auch so aus! Da sind doch unsere Portraitmaler von Fach durchschnittlich viel bessere Menschen. Die meinen es doch gut mit ihren Bestellern und malen sie im Sonntagsrock und mit einem Gesicht, wie sie es einst in himmlischer Verklärung oder in einem Wachsfigurencabinet haben werden. Aber solch geradezu unverschämte Wahrheit — — ach nein, das ist für den gebildeten Kunstphilister zu viel des Guten, das ist ja der leibhaftige Steckbrief, und so etwas auch noch ausstellen, der ganzen Welt zeigen und sie darüber lachen lassen! Oh, glückstrahlendes Trifolium, Ihr habt gar Manchem einen argen Rippenstoss versetzt und Vielen mag innerlich gewiss der Vorsatz geworden sein: «Nein, von Dem lass' ich mich nicht malen!» Will doch jeder Schweinemetzger im Bild aussehen wie ein Commerzienrath und seine Frau wie eine Dame von Stand. Wer aber Sinn für humorvolle künstlerische Auffassung hat, der kann dem eigenen Reize dieser köstlichen Familienscene nicht widerstehen, vielleicht, das ist möglich, werden einem die lachenden Gesichter, müsste man sie immer anschauen, nach und nach zur Fratze, das kann ich mir sehr leicht vorstellen, denn auch lebende Menschen, die immer und ohne Grund den Mund zum Schmunzeln verziehen, langweilen auf die Dauer; ich könnte mir übrigens dieses Trifolium zum Beispiel sehr gut als Schlusssteine einer Bogenarchitektur vorstellen, etwa in dem Sinne wie *Böcklin* welche modellirt hat. *Boldini* hat nun allerdings die Portraits wahrscheinlich nicht zu solchem Zwecke gemalt, indessen bin ich ihnen gegenüber dennoch nie den Eindruck losgeworden, als wären sie zur humorvollen Decoration irgend eines künstlerischen Kneiplocals bestimmt. Was er damit geben wollte, eine bis an's Caricaturenhafte grenzende Charakteristik der dargestellten Persönlichkeiten, das ist ihm über alle Maassen gelungen, und dass er bei seinem eminenten Können durchaus nicht auf das Charakterisiren bis zur Uebertreibung angewiesen ist, das bewiesen seine übrigen Figurenstudien, z. B. die «Zwei Freunde» (Jahrgang 90 d. Zeitschr., p. 164).



G. Hofer. Studie.

Noch weitere Blätter halten die Erinnerung an die Jahres-Ausstellung 1890 wach, so die treffliche Reproduction des Bildes von *Sande-Bakhuyzen,* dessen klare farbige Wirkung von feinstem Reize durchdrungen ge-

wesen ist, nicht minder das herbstliche, von grauer Abendstimmung durchzogene Waldbild von *F. du Chattel*, in dem die ganze poesievolle Schwermuth der welkenden Natur in Farben-Accorde aufgelöst erschien, denen man etwa ein Chopin'sches Adagio an die Seite stellen könnte. Einzig und allein machten dabei die Baumformen einen etwas construirten Eindruck, welcher indessen der Farbe gegenüber in den Hintergrund trat. Breit, mächtig, eine Tonmasse von vollkommener Harmonie, das sonnig flimmernde Licht sommerlicher Spätnachmittagsstimmung trefflich charakterisirend, wirkte das tonige Flussbild des Schotten *John Lavery* in Glasgow, das bei aller Wahrheit der Erscheinung einen eigenthümlich poetischen Hauch in sich trug und entschieden künstlerisch weit höher stand als das von der kgl. Pinakothek erworbene: «Lawn-Tennis-Platz».

Es gehörte mit unter jene Erscheinungen, die als ein Charakteristikum der schottischen Malerei so ungemein imponirend in den Vordergrund traten. Während heute das Bestreben dahin geht, durch die volle ungebrochene Lichtwirkung aller Dunkelmalerei das Genick zu brechen, wobei denn gelegentlich auch die Wahrscheinlichkeit der Erscheinung aus Helligkeits-Principien beiseite geschoben wird, ging, wie schon früher betont wurde, der Grundzug der Schotten auf satte, tiefe Farbenstimmung hinaus. Sie schildern nicht blos die volle Tageshelle, die übrigens vermöge unserer Ausdrucksmittel doch auch nur bis zu einem gewissen Grade in's Malerische übersetzt werden kann, vielmehr fassen sie eben jede Stimmung der Natur als eine dankbare Aufgabe künstlerischer Eindrucksfähigkeit auf und treffen dabei denn auch, wenn auch zuweilen nur in Form vollendeter Tonskizzen, den Nagel auf den Kopf. Ob übrigens unsere modernen hellen Bilder immer ihre Tonscala gleichmässig halten werden, das ist eine andere Frage. Man spricht oft so völlig unverstandener Weise von der Braunmalerei der Alten. Die Farben wurden eben mit der Zeit tiefer und der Hass gegen die Braunmalerei kann sich vernünftiger Weise doch nur auf jene Sucht einer nicht lange hinter uns liegenden Zeit beziehen, die jene Tiefe, welche die alten, ursprünglich viel, viel helleren Bilder durch chemische Processe im Laufe von hunderten von Jahren bekamen, nun sofort den neuen Bildern mit auf den Lebensweg geben wollten. Das war unrichtig und verwerflich, weil unwahr, nachgemacht.



G. Hofer. Geschossener Bär.



Carl Bennewitz von Loefen jr. pinx

Hanfstaengl, München

Prozession.



Die Alten setzten nicht umsonst ihre Hauptkraft an das Fresco-Bild, kannten sie doch zweifelsohne die Veränderlichkeit des Stoffes, wenn er mit Oelen und Harzen gebunden wurde, wie wir. Wo aber haben bei den Fresken der Alten Nachdunkelungen stattgefunden? Wo sie unter günstigen klimatischen Verhältnissen unserer Zeit erhalten geblieben sind, da wirkt ihre ungebrochene Farbenkraft heute noch wie ehedem; wer da von einem Mangel an Licht reden wollte, sieht entweder von Natur aus oder aus purer Opposition nichts. Wer aber von der «grossen Ehrlichkeit» in der Anschauung unserer Tage im Gegensatze zu den alten Meistern spricht, hat ganz einfach einen *Dürer*, einen *Holbein* nie mit gesunden Augen angesehen. Durchzöge unsere Künstler durchweg jenes Wahrheitsgefühl, was jene hatten, so würde das Wort «Realismus» in der bildenden Kunst als ein völlig überflüssiges gelten können. Was aber das vielumstrittene Wort «Schönheit» angeht, so ist dafür nicht von Künstlern ein Canon aufgestellt worden, sondern von Jenen, die Alles, was da gemalt und gemeisselt, von echten Künstlern ohne lange Düftelei gemacht wurde, in die Regel kalt berechnender academisch-ästhetisirender Anschauung geschlagen werden sollte; aus dieser einzig und allein lässt sich die Härte und Gefühllosigkeit Derer erklären, die man unter die Heroen unserer Kunst zu rechnen pflegt; sie haben freilich vielfach logisch besser überlegt als practisch gut gemalt, da sie dabei natürlich nur «schöne» Erscheinungen im Auge hatten, wie sie sich, genau auf Kopf- oder Gesichtslängen berechnet, mehr oder weniger construiren lassen. Ich erinnere mich sehr genau, dass es mir — als ich in jungen Jahren die Münchener Academie besuchte — einen curiosen Eindruck machte, wenn einer der corrigirenden Herren Professoren, ein letzter Ausläufer der Cornelianischen Zeit, während der Pause ruhig weiter corrigirte, selbst wenn das Act-Modell gar nicht stand. Als ich mir aus diesem Grunde einmal die Bemerkung erlaubte: «Der Mann hat aber ganz hagere Beine, Herr Professor, und ist nicht so muskulös, wie Sie ihn mir zu zeichnen die Freundlichkeit hatten», da schaute mich der Kunst-Dictator älterer Ordnung lächelnd über sein goldenes Brillengestell hinweg an und sagte dann: «Dünne Waden, mein lieber junger Herr, die finden Sie in der Antike nirgends, und diese allein kann den Maassstab für künstlerisches Figurenzeichnen abgeben». Da hatte ich denn mein Fett. Dort, am Original dünne Beine, hier auf der professorlich corrigirten Zeichnung antik-dicke — erkläre mir Graf Oerindur, diesen Zwiespalt der Natur. Wie aber dieser wohlwollende Professor es trieb, so treiben es eben noch heute, wenn auch nicht als ausübende Künstler, Tausende von Jenen, die in



C. Bennewitz v. Loefen. Studie.



Max Liebermann. Skizze.



Max Liebermann. Skizze zu einem Bilde: Kinderspielplatz.

Sachen der Kunst das grosse Wort reden, einen Künstler unter die Seligen versetzen, einen andern in den tiefsten Höllenpfuhl verdonnern und dabei durchschnittlich dem schwachathmigsten, unwahrsten Zeug ihr wohlwollendes Lob angedeihen lassen. Und die gelesensten deutschen Zeitschriften drucken dergleichen Dinge bona fide ab! Ich will damit durchaus nicht jenen das Wort geredet haben, deren Schaffensrayon ausschliesslich innerhalb von Dingen liegt, für welche ein gut Theil unserer deutschen Welt vorerst wenig Verständniss hat, weil sie vielfach nicht blos mit einem, sondern mit zwei Füssen der inneren Ueberzeugung nach noch im Bannkreise der guten alten Zeit steht und all das Schlechte, was an dieser klebt, als geheiligt anschaut. Ich will den Malern, die, angeregt von Dingen wie «Germinal» u. s. w., sich der ausschliesslichen Schilderung der Arbeiterclassen zugewendet haben und darin die Beglückung der Kunst für die Zukunft erblicken, durchaus nicht den Lorbeer à tout prix wünschen. Aber sicher ist, dass wer charakteristisch gibt was er malt, wer «die Glaubwürdigkeit der Darstellung» zu erreichen versteht, mit Jenen überhaupt nicht verglichen werden kann, die ihr Schaffen aus einem construirend thätigen Gedankengang entwickeln. Ob das Resultat phantasievoller Art oder entsprechend einem direct von der Natur empfangenen Eindruck ist, das bleibt sich ganz gleich; darin liegt das, was wir heute «schön» nennen, nicht aber in einem philosophisch abgezirkelten Begriffe, der praktisch keinen Werth hat. Deswegen ist die Kunst noch lange nicht dem Sansculottenthume verfallen, wenn auch dieses momentan die falschen Toga-Träger stürzt, die vielfach weiter nichts als künstlerische Parvenu's, ohne pur sang, sind.

Wir hatten glücklicherweise in den letzten Monaten in München Gelegenheiten, an einer Reihe von hochbedeutenden Collectiv-Ausstellungen künstlerische Individualitäten total antipodischer Art kennen zu lernen. Ich brauche nur die Namen *Max Klinger* und *Max Liebermann* zu nennen, von den edlen Arbeiten eines *Hildebrand* ganz abzusehen, auf die gelegentlich des Speciellen zurückzukommen sein wird. Mochten sie auch in ihren Anschauungen über das, was künstlerisches Erkennen und Streben bedeutet, diametral auseinander gehen, der eine zwang dem Beschauer die gleiche Acht-



Max Liebermann. Studie.

manifestirte und Zeugniss dafür abgab, in welch intime Beziehungen der Künstler zur Natur zu treten vermag, soferne er sich bescheidet, im Rahmen jener Art von Uebersetzung zu bleiben, die eben immer und ewig ein Gebot der Wiedergabe bleiben wird, so lange es sich um Anschaulichmachung der aus den heterogensten Stoffen bestehenden Dinge auf einer Fläche und mit denselben Malmitteln handelt, so dass das, was in der Natur stumpf, mit den gleichen handwerklichen Medien dargestellt werden muss, wie das was glänzend. jenes was nass, nicht unter Anwendung anderer Stoffe wiedergegeben werden kann wie das was trocken ist. Wahrheit verlangt man von jenem Bilde am meisten, was, ohne künstlerische Schöpferkraft in sich zu tragen, einfach ein Stück aus der Natur herausgeschnitten wiedergeben soll. Dass bei *Liebermann* die künstlerische Impression — von dieser muss man bei ihm wohl vor allem anderen reden, — zu einer Reife gediehen ist, die in



Max Liebermann. Landschaftliche Skizze.

ung ab wie der andere, weil aus beiden die Ueberzeugung für das, was sie schaffen, herausschaute. Wir sind in der glücklichen Lage, einige Skizzen von *Liebermann* beifügen zu können, die für seine Art ausserordentlich charakteristisch sind; von *Max Klinger* wird später des Längeren und Breiteren die Rede sein — leider freilich ohne Beigaben seiner hochbedeutenden Arbeiten. Nun, die werden zum guten Theile auf der Münchener Jahres-Ausstellung des Sommers 1891 zu sehen sein und so mag, wer in die Isarstadt kommt, sich an den Originalen ergötzen.

Die Skizzen von *Liebermann* illustriren seine Anschauung, wenn auch nicht nach allen Seiten, so doch in einigen wesentlichen Dingen. Sie entstammen der schon einmal erwähnten Münchener Collectiv-Ausstellung des Berliner Künstlers, aus welch letzterer auch ein Bild in die Neue Pinakothek zu München gewandert ist — das Beste freilich war es nicht. Doch an dergleichen gewöhnt man sich mit der Zeit. Dies nebenbei.

Und die andern? Ja, das waren zum Theil äusserst bedeutende Sachen, in denen sich die klare Anschauung für die greifbare Wirklichkeit der Dinge aufs Glänzendste

manchen Dingen ihren grossen, grossen Zauber hat, kann nur Der leugnen, der absichtlich einseitig sehen und auffassen will (ob er es mit einem oft recht falsch angebrachten Idealismus fertig bringt, ist eine andere Frage), der, um es mit einem Worte zu sagen, die Kunst vom Katheder-Standpunkte aus wie eine Sammlung bereits aufgespiesster oder noch aufzuspiessender Käfer betrachtet und an Kunstproducten versucht, was der Anatom am Cadaver thut, ohne sich um die Psyche zu kümmern, die dem leblosen Gehäuse den Ausdruck des Lebens verlieh.

Liebermann ist als Maler kein Poet, wenn man das Wort Poesie dahin deuten will, dass sie von Eindrücken der realen Welt ausgehend, sich auf das Gebiet des geistigen Fühlens übersetzt und dahin ihren Schwerpunkt verlegt. Er hat jenes Element nicht in sich, das der grösste französische Realist, *Zola*, bei aller Ungeschminktheit in Dingen physischer Vorgänge, dennoch zum Ausdruck zu bringen versteht, die berauschende, die Sinne verwirrende Schönheit der Natur, wie sie sich z. B. in der Schilderung des grossen Gartens in der «Faute de l'abbé Mouret» zeigt. Auch ist ihm der grosse Wurf nicht eigen, den *Millet* und verwandte Geister ihren einfachen Gegenständen einzuhauchen verstanden. Er bewegt sich — wenigstens den zahlreichen Bildern und noch zahlreicheren Skizzen und Studien seiner Ausstellung nach zu urtheilen — auf enger begrenztem Gebiet, auch ist ihm weder die Feinheit eines *Bastien Lepage* nachzurühmen, noch die wahrhaft «schneidige» Charakteristik eines *Adolf Menzel*, er ist kein Original, aber er hat von Originalen Vieles gelernt und hat ihre Anschauung geistreich erfasst. Geistreich, das ist vielleicht die hervorstechendste der Eigenschaften an seinen Dingen. Sie sind prickelnd, sie spielen mit dem Zufalle des Materials, sie haben etwas von der Art des norddeutschen Witzes, der treffend ist, ohne dass ihm eigentlicher Humor innewohnt. Es ist ihm nicht um die präcise Form der Erscheinung zu thun, vielmehr hat man seinen Sachen gegenüber das Gefühl, als wären sie in jenem Zustande gegeben, wie sich die Natur zeigt, wenn man die Augen blinzelnd schliesst und so alle linearen Schärfen gegenüber einem flimmernden Gesammteindrucke völlig verschwinden lässt. Er ist nicht der Mann des Photographenkastens, denn dieser giebt (sofern er gut ist) Alles mit absoluter Richtigkeit wieder. Vielmehr beruht der Reiz seiner Arbeiten, zumal seiner gezeichneten Blätter, auf jenem ungewissen Etwas, was überhaupt Skizzen oft interessanter erscheinen lässt, als ausgeführte Bilder (ein Umstand, der u. a. die Mehrzahl der schottischen Bilder von der 1890er Ausstellung so wirksam erscheinen liess). Schliesslich beruht ja auch der Werth einer künstlerischen Aeusserung nicht allemal in ihrer minutiösen Ausführung — sonst wäre *Balthasar Denner* der grösste Künstler und die holländischen Kleinmaler das Ideal unter den Malern.

Max Liebermann. Interieur-Studie.

Liebermann ist vor allen Dingen kein Künstler, dessen Wesen mit dem Boden verwachsen ist, dem der Mensch entspross. Er hat mit Vorliebe sich an niederländische



Fritz von Uhde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait.



Dinge gehalten, aber dass er kein Niederländer von Geblüt ist, sieht man auf den ersten Blick. Das ist ein Umstand, der ihn trennt von Jenen, die bewusst oder unbewusst seine Lehrmeister waren. Das zu finden, was das Wesen eines ganz bestimmt und in allen Dingen charakteristisch abgegrenzten Landes bildet, ist malerisch gleichbedeutend mit der Aufgabe, schriftstellerisch den Geist eines Volkes und der Landschaft, in der es lebt, wiederzugeben. Es giebt in der Malerei ein bestimmt sich äusserndes Idiom wie in der Sprache, und dieses kann nur Der beherrschen, voll und der Wesenheit der Wirklichkeit entsprechend beherrschen, wer mit ihm ganz und gar verwachsen ist. Wie viele italienische Figuren haben wir nicht in den Producten unserer Novellisten aufzuweisen! Man nehme solchen Erscheinungen das Geschickte der Mache, die bestechende Technik — und es wird vom eigentlichen Italiener blutwenig übrig bleiben. Das ist es eben, was die Franzosen vor Allem so sehr auszeichnet, dass sie in ihrem Realismus Kinder ihres heimathlichen Bodens geblieben sind. *Doré*, der Vielbegabte, hat in jedem Fall, so bewundernswerth auch das Sprühende an seinem Schaffen ist, eben aus allen Figuren, die er schuf, Franzosen gemacht. Seine alttestamentarischen Figuren, ebenso wie seine Tyroler sehen aus, als sollten sie «Allons enfants de la patrie» zu singen beginnen. Man könnte da allenfalls *de Neuville* und *Detaille* als Gegenbeispiele aufstellen, weil sie den deutschen Soldaten durchschnittlich besser charakterisirten als die meisten deutschen Schlachtenmaler es gethan haben. Je nun, keine Regel ohne Ausnahme, so wie diese zwei es zuwege brachten, sind es freilich Ausnahmen der eclatantesten Art. Doch wird mehr oder weniger überall das specifisch Nationale sein Uebergewicht behalten, wie es z. B. in *Fritz v. Uhde* der Fall ist. Doch — wozu das Alles in die Länge ziehen. *Liebermann* ist eben *Liebermann* und wird es bleiben. Man wird von ihm wohl schwerlich je eine «Potsdamer Wachparade» zu erwarten haben, bei der die ganze Strammheit des militärisch durchgebildeten Wesens als am stärksten in die Augen fallende Eigenschaft auftritt. Seine Arbeiten wollen, wie schon gesagt, als das genommen sein, was sie sind, als künstlerische Moment-Eindrücke, selbst wenn sie an Umfang gross sind. Vielleicht entschliesst er sich eines Tages, den weissen Hauben und grossen Holzschuhen Valet zu sagen und auf jene Bahnen zurückzukommen, die zuerst sein Ansehen in Künstlerkreisen weckten und wie ein Protest gegen alles Hergebrachte wirkten. Wenn mir dabei Eines vorschwebt, so ist es das Bild «Christus im Tempel», ein Thema, das freilich, mit nicht weniger Verneinung gegenüber aller Tradition, schon lange vorher *Menzel* behandelt hat, und zwar ohne dass er von Aussen her beeinflusst gewesen wäre, denn damals gab es weder internationale Kunstausstellungen noch Photographien, aus denen man sich hätte Inspirationen holen können.

Und nun nochmals unsere Bilder.

Unter den deutschen Arbeiten der 1890er Ausstellung gehörten vielfach jene der Karlsruher Künstler-Colonie zu den bedeutsamen Erscheinungen. So die von *Caspar Ritter*, dessen «Appenzeller Stickerinnen» eine feine grau abgetönte Erscheinung boten, welche bei alledem nicht etwa farblos war und um so überzeugender wirkte, als der Künstler eines der Mittel zum Zwecke nicht verabscheut hat, sorgfältige Zeichnung nämlich. Ein Gleiches gilt von der «Kinderprocession» von *Bennewitz von Loefen* in München, ebenfalls 1890 ausgestellt, einem Bilde, das seinen künstlerischen Zielen durch ausserordentliche Sorgfalt in der Einzelerscheinung gerecht wird. Dass man an solchen Aufgaben scheitern, sie trotz alles aufgewendeten Könnens zum Ausdrucke der vollsten Geschmacklosigkeit zu machen im Stande sei, das bewiesen andere Lösungen des gleichen Motivs. Seitdem *Verhaas* seine politische Procession mit ganzen Colonnen weissgekleideter Mädchen gemalt, und zwar künstlerisch vortrefflich gemalt hat, ist gar Mancher hinter die nämliche Aufgabe gegangen und dabei — auf die schiefe Ebene gerathen.

Von einer neuen, bisher ungekannten Seite zeigte sich (ebenfalls gelegentlich der 1890er Jahres-Ausstellung) *Fritz von Uhde*. Während er in seinem «Gang nach Bethlehem» oder wie er das Bild später nannte «Dort unten ist die Herberge» eine Arbeit voll der feinsten Empfindung schuf, sowohl was die Haltung der Figuren als auch die Tonwirkung des Ganzen betrifft, und damit eine Zartheit poetischer Anschauung offenbarte, wie sie unter den «Wahren» unserer Zeit sonst kaum anzutreffen ist, gab er mit dem «Damenportrait» eine Erscheinung, durchdrungen von ganz unwiderstehlicher Anmuth; es gewann durch die tiefe und kräftige Farbe ausserdem etwas so positiv Körperhaftes, wie er es sonst nicht zu bieten pflegte. Das Portrait ist für den Figurenmaler, was der Probirstein für das Metall.

Einfach in der Anschauung, ferne jeder Pose hat dies Frauenbildniss etwas Herzerobermdes. Es klingt aus dem Ganzen rein gar nichts vom «Sitzen» heraus, vielmehr wirkt es, als hätte sich das Original in lachend liebenswürdiger Stimmung, ohne langes Probiren und Suchen nach einer interessanten Stellung, frischweg auf den Fauteuil gesetzt, den Kopf auf den Arm gestützt und gesagt: «So, Maler, jetzt mach' mich halt wie ich bin, lang halt ich Dir nicht still!» Es liegt eine beneidenswerthe malerische Unmittelbarkeit in dem Ganzen und diese hat, wenn auch in ganz anderer Weise, eine gewisse Verwandtschaft mit *Boldini's* «Familie Brown», nur dass bei *Uhde's* Bild der ganze Ausdruck ein ungleich sympathischerer ist als bei dem lachenden Cylinderträger, bei dem ich immer fürchtete, das Gebiss möchte gelegentlich aus der Mundhöhle fliegen. Eines aber haben beide gemein: Sie entsprechen — diese Ueberzeugung drängt sich unwillkürlich auf — ganz gewiss ihren Originalen in der Art der prägnanten Charakteristik und sie bedeuten deshalb für unsere Zeit das als Kunstwerk, was einer anderen Epoche ein ganzer Olymp voll Göttergestalten und construirter Helden werth war, allerdings keine vom Style eines *Böcklin.* Der wäre jener schulmeisterlich künstlerischen Zeit ganz sicher etwas wahrhaft Verabscheuenswerthes gewesen.



H. E. v. Berlepsch. Atelier-Ecke.

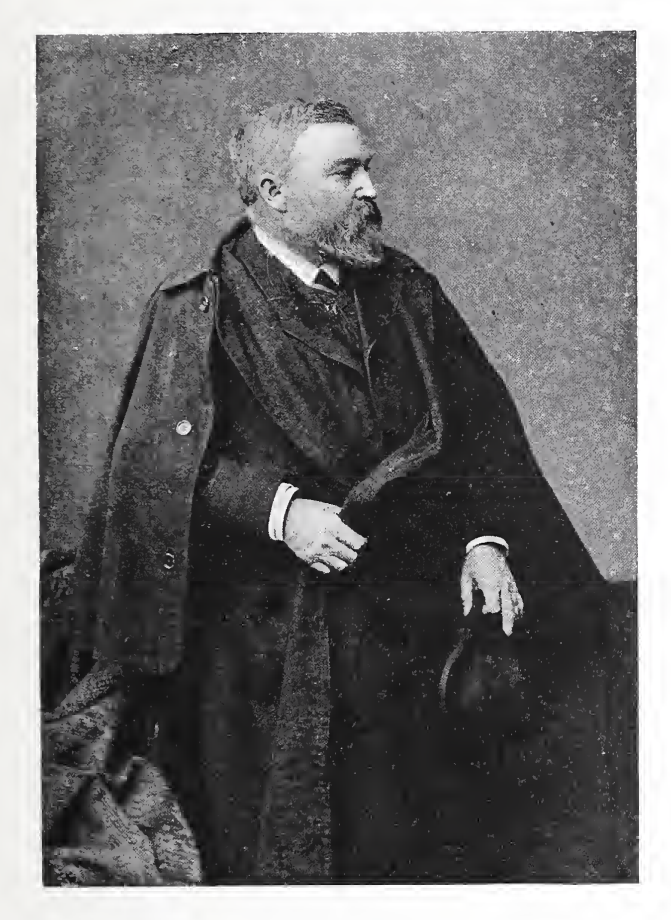
Noch ein Wort über unsere zwei letzten Bilder, deren eines von *Joseph Wopfner* den andrängenden Wogensturm des schwäbischen Meeres gegen einen Hafendamm und mitten in dem Wellengebrause ein Schiff zeigt, dessen Insassen sich bemühen, Holz zu bergen, das die Wasser irgendwo vom Ufer weggespült haben. Das andere hat *Peter Paul Müller* in München zum Autor und gibt eine Strandscene nach Eintritt der Ebbe, wo die Bewohner der Dünen damit beschäftigt sind, all Das zu bergen, was die Wogen zur Fluthzeit auf den sandigen Grund geworfen haben.



HANS THOMA

VON

CORNELIUS GURLITT.



Eine «Künstlernatur» nennt man kurzweg einen Menschen von grosser Eitelkeit, daher auffälliger Erscheinung und sehr vielen unangenehmen Eigenschaften. Unter diesen ist die «Verletzbarkeit» eine der ausgeprägtesten. Während Achilles nur an der Ferse und Siegfried nur an der Schulter verletzbar waren, ist es der künstlerische Held der Salons grundsätzlich überall. Er ist Virtuose auch im Uebelnehmen und weiss sich darauf etwas zu Gute. Man mag sich benehmen wie man will, er findet den Grund, warum er gekränkt sein kann. Die Löwenmähne schüttelnd, die Mundwinkel herabziehend und das Haupt zurückwerfend, lässt er Die stehen, die ihm doch schon das dickste Lob an den Kopf warfen, das sie auf Lager hatten. Er ist gekränkt! — denn das Gekränktsein steht der Künstlernatur.

Hier soll von einem Vielgekränkten anderer Art die Rede sein, von dem Maler *Hans Thoma*. Vor mir liegen etwa hundert verschiedene Besprechungen von Werken seiner Hand: eine keineswegs anmuthige Blumenlese.

«Verzeihet ihm, er ist ein Original» — das ist das Merkwort der Wohlwollenden unter seinen Beurtheilern. Ein Original sein ist nun freilich in den Augen Vieler ein sehr zweifelhaftes Verdienst. Wenn es nur ein Original der gewohnten Art wäre, fände sich die Annäherung, aber hier einem «sonderbaren» gegenüber ist's schwer, die Lachmuskeln anzuhalten. «Der einzig in seinem Wahn-Genre Dastehende» wurde zunächst öffentlich darüber belehrt, welche Fehler er abzulegen habe. *Pecht* wusste es z. B. 1878 ganz genau, worin diese bestanden: Es gehe *Thoma* «in bedauerlichem Grade das Stilgefühl ab». Der Stil sei aber die Vorbedingung aller Kunst. *Piloty* und seine Schule, die damals gefeierte Richtung, aber hatten den Stil. Sie hatten die alten Meister und die alten Costüme studirt und wussten, woran sie sich zu halten haben. Der Stil stand für sie fertig da, es hiess nur: Zugreifen! Aber *Thoma* war keck genug, von dem Stil nichts wissen zu wollen. Er verschmähte den Griff in's Fertige und suchte — nach *Pecht* — in cynischer Weise Dissonanzen auf. Das heisst: Er malte nicht, wie man malen muss, im Goldton, im Accent auf Bräun, in den wohltempirten Farben der herrschenden Kunstanschauung. Er war ein Stilloser, ein Realist. Damals warf man z. B. noch *Liezen-Mayer's* gleichzeitig mit einem Bilde *Thoma's* ausgestelltem Faustcyklus allzu krassen Realismus vor, weil man etwas Selbstständiges in ihm fand. Man muss sich eben vergegenwärtigen, welches Urtheil zu jener Zeit das geltende war. Vor zwanzig Jahren war *Liezen-Mayer*, der wohlerzogene, feine, weiche, so tief in anempfundener Deutschrenaissance steckende Illustrator, in den Augen der Kritik ein allzu kühner Neuerer und dazu noch einer, dem wegen seiner «Derbheiten» der Kopf gewaschen wurde. Und neben seinen Arbeiten stand *Thoma* mit dem Bilde: Adam und Eva! «Ein ausgezogener Ladenschwengel», sagte damals *Pecht*, «der sich mit einer Schneidermamsell auf einer blühenden Wiese bei Feldmoching das Vergnügen macht, Paradies zu spielen!»

Mit solchen Bildern durfte man der Kritik nicht

kommen! Diese hatte um so mehr die Pflicht, Front zu machen gegen das stillose Wesen, als es ärgerlicher Weise immer noch Leute gab, welche *Thoma* bewunderten. «Der Jude wird verbrannt! sagt Lessing — *Thoma* wird bewundert! sagen gewisse Leute!» so klagt ein Kritiker, der nun schon zehnmal dargethan hatte, dass diese Bewunderung vor den Gesetzen der Aesthetik nicht Stich halte und dass *Thoma* «die Function des Wahnes in malerischer Verkörperung» darstelle.

«Verschwinde doch! Wir sind ja aufgeklärt,
Das Teufelspack, es fragt nach keiner Regel!
Wie lange hab' ich nicht am Wahn hinausgekehrt,
Wir sind so klug! Und dennoch spukt's im Tegel»

lässt der Altmeister Goethe den Allerweltskritiker Nicolai sagen.

«Dieser Realismus», lehrte *Pecht* schon 1872, «hört auf ästhetisch zu wirken. In der Kunst handelt es sich überhaupt ganz und gar nicht, wie Künstler und Publicum so oft meinen, um die Natur, sie ist nur ein unentbehrliches Mittel, das aber durch die Subjectivität des Künstlers erst umgebildet werden muss, um Kunstwerk werden zu können!» Und gerade diese Subjectivität fehlte nach *Pecht's* Ansicht dem Realisten *Thoma*.



Hans Thoma. Abend.

«Arm an Erfindung, Geist und Schönheitssinn,
Ein roh' Product in schmutz'gen Farbentönen,
Dies stellst du goldumrahmt als Bildniss hin,
Natur und Kunst gleichmässig zu verhöhnen.
Kennst du die Meister nicht, die echter Weihe voll
Bescheidenheit mit klarem Urtheil paarten?
Von ihnen lerne, was du musst erreichen,
Eh' du der Welt dein Können wagst zu zeigen.
Und treibt dich unbezwingliches Gelüst,
Mit Pinsel und mit Farben zu hantiren,
So streiche Kasten an und Schrein,
Das Malen aber — — das lass' sein!»

So dichtete Einer als «Die Wahrheit im Namen der Kunst» *Thoma* an und sendete ihm seine holperigen Verse durch die Post, natürlich ohne sich zu nennen.

Thoma gehört also zu jenen Künstlernaturen, die nicht die Kunst des Sichverletzenlassens erst einzustudiren brauchten: das Material zu ungezwungener Uebung bot sich reichlich. Sein ganzes Leben und

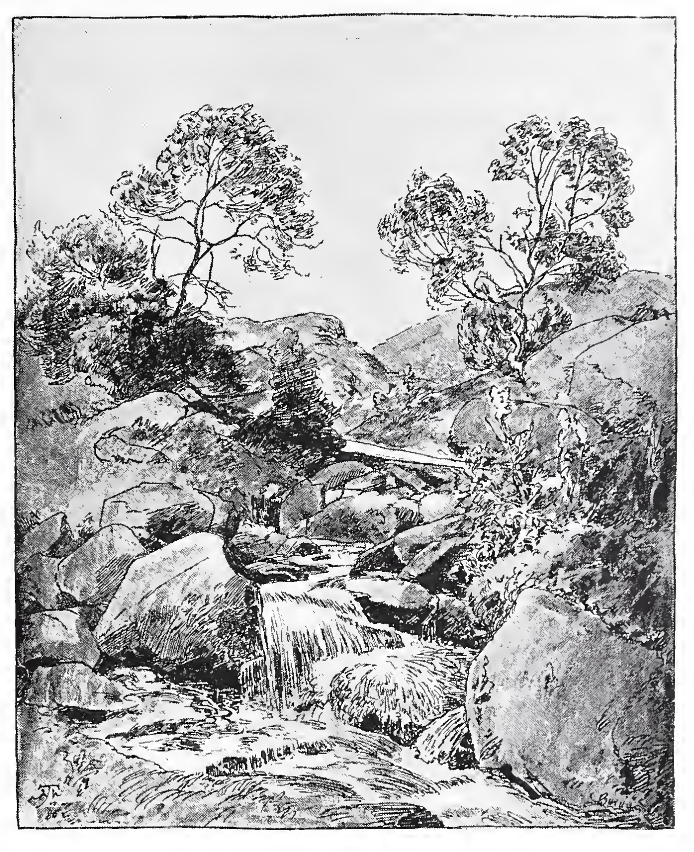


Hans Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sage.



Schaffen schien nur dazu da zu sein, Anderen Anlass zur Entwicklung von Witz und Geist zu geben. Die kleine Bosheit der Welt hat er trefflich zu wecken verstanden — eine Leistung, die für ihren Vollbringer etwa den Werth hat, wie das Herumstochern in Wespennestern. Es ist schwer sich vorzustellen, welche Summe von Rohheit und Ueberhebung sich im Laufe der Zeit gegen einen Mann aufbäumt — blos weil er den Fehler hat, nicht so zu sein wie die Andern, die Verstocktheit, ein Original bleiben zu wollen.



Hans Thoma. Studie.

Es ist etwa fünf bis sechs Jahre her, seit ich *Thoma* selbst kennen lernte. Er hatte einige Bilder in Berlin ausgestellt und war aus Frankfurt a. M. herübergekommen, um sich seinen Aerger selbst einzukassiren; denn viel mehr Erfolg war von der Ausstellung schwerlich zu erhoffen: In dem Berlin, in welchem der Witz so stark ins Kraut schiesst und das Eigenartige so gar «kleinstädtisch» erscheint. Ich muss gestehen, dass ich sehr neugierig auf den Mann war. Ein kleiner Streit in Dresden hatte mich auf *Thoma* aufmerksam gemacht. Dort hatte er sein Bild «Flucht nach Egypten» zur Ausstellung geschickt. Ich war zufällig in die Säle gekommen, als die Jury noch arbeitete, und hatte mit aufrichtiger Freude auf das an eine Ecke gelehnt stehende Bild hingewiesen. Aber da kam ich schön an! Die Schüler von *Hübner* wiesen mir nach, dass der Mann kaum einen Gyps zeichnen gelernt habe und die Schüler von *Pauwels*, dass er kein Stück weisse Leinwand wirkungsvoll malen könne. Sie hatten ja ganz recht. Sagte doch auch die Kritik über das Werk, es sei ein Abklatsch eines lebenden Bildes und zwar ein solcher nach Figuren, die sich nicht zu einem Bilde eignen; und eine andere sagte: die Figuren wetteifern, einander an Nichtssagendheit und Hässlichkeit zu übertreffen und die Farbentöne sind so unvermittelt schroff nebeneinander gesetzt, dass man nur mit Bedauern sich von solcher Verirrung in der Kunst abwenden kann! Die Dresdner in ihrer bekannten Gutmüthigkeit liessen zwar später das Bild die Jury passiren, bewiesen mir aber sofort mein Unrecht, dieses «Geschmier» für schön zu finden — und als ich es ihnen zum Trotze doch that, war's um mein Ansehen im Reiche des Kunstsinns geschehen! Kunst ohne Idealismus ist ein Unding. *Thoma* ist eben nicht ideal, sondern Realist!



Hans Thoma. Mainlandschaft.

Aber der Mann und seine Kunst waren mir doch im Gedächtniss geblieben. Ich hatte weiter

erfahren, dass er zu jenen Leuten gehöre, deren Werke oft von Ausstellungen zurückgewiesen worden seien. Düsseldorf und Berlin theilen sich in die Ehre, diess am ausgiebigsten gethan zu haben. Die Ablehnung der Bilder ist ja immerhin schon eine Empfehlung, zumal wenn es sich unverkennbar nicht um schwache, sondern um eigenartige Kunstwerke handelt. Alle Commissionen sind ihrem ganzen Wesen nach für die Mittelmässigkeit: Was zu klein ist und was zu gross ist, passt nicht für sie, aber auch Das nicht, was zu weit rechts oder links sich befindet. Künstler sind einseitig und sollen es sein. Das unterscheidet eben den Kenner vom Künstler, dass dieser Vielen nachzuempfinden weiss, während der Künstler aus sich selbst und allein aus sich vorempfinden soll. Er soll aus eigener Seele schaffen, jener will Vieler Seelen erkennen lernen. Also sind Künstlercommissionen doppelt einseitig. Sie möchten, alle Welt schüfe und denke wie sie und verstehen es meist nicht, wie man verständigerweise auch anders denken und schaffen kann.

Ich war also damals, als ich *Thoma* persönlich kennen zu lernen ging, neugierig, in welcher Stimmung der Vielgekränkte sich wohl befinden möge.



Hans Thoma. Charon.

«*Thoma?*» sagte der Freund, der mich mit ihm zusammenführte, — «*Thoma*, das ist der gemüthlichste Mensch, den Sie sich denken können; ein Mann wie ein altdeutscher Ofen — — und zwar mit der Ofenbank!»

Und als ich unlängst dem Maler mittheilte, dass ich über ihn etwas veröffentlichen wollte, schrieb er mir: «Es könnte vielleicht scheinen, als lege ich zu viel Gewicht auf mir widerfahrene Zurücksetzungen. Diesen Dingen gebührt in meinem Leben nicht zu grosse Wichtigkeit. Ich muss Ihnen aber ausdrücklich erwähnen, dass ich mich nie als Märtyrer gefühlt habe, sondern das Glück hatte, fast immer in einem hohen Frohgefühl an der Arbeit sein zu können. Betrachten Sie mich nicht als einen allzusehr unter dem Druck des Philisterthums leidenden Künstler. Ich war zwar still und nicht unbescheiden, aber ein gewisser Muthwille liess mich dem Philisterthum gegenüber gut Stand halten. Das Bewusstsein, dass ich schliesslich Recht behalten werde, hat mich nie verlassen!»



Hans Thoma. Todtentanz-Scene.

Wie höhnte einer von *Thoma's* Kritikern vor nun zwanzig Jahren? «Vielleicht finden spätere Zeiten *Thoma* als genial und bahnbrechend. Oder ob er nicht doch die Rechnung ohne den Wirth macht?!»

Ich denke, der Wirth wird sich einfinden! Die Zeiten *Thoma's* beginnen anzubrechen, die kleine Künstler- und Kennergemeinde, die stets an ihm mit aufrichtiger Freude hing, die sich durch die Kritik nicht einschüchtern liess, ist eine grosse Gemeinde geworden. Die Münchener Kunst-Academie hat ihn zu ihrem Mitgliede gemacht, äussere Ehren und äussere Erfolge reihen sich plötzlich aneinander. Im Frühjahr 1890 fand wieder eine Ausstellung *Thoma*'scher Bilder in Berlin statt, abermals ohne Erfolg; dann wanderten die Bilder nach München — 36 Stück, darunter solche, die schon 1875 dort zu sehen waren. Plötzlich ertönte es wie Jubelruf durch die ganze deutsche Presse. Ein grosses Talent ist entdeckt, *Hans Thoma!* In vierzehn Tagen wurde die Hälfte der Bilder von Privaten aufgekauft. Schon 1879 sagte Gustav Flörke, *Thoma's* Werke seien Caviar für's Volk, auch für kritisches und künstlerisches. Aengstlichen Gemüthern sei er einfach zu grün und blau und für ästhetische Schlafmützen seien seine Engelsköpfchen viel zu wenig schön, d.h. conventionell. Das ist das Urtheil eines, der ein tieferes Verhältniss zur Kunst hat. Adolf Rosenberg erwähnt in den 1000 Seiten seiner «Geschichte der modernen deutschen Kunst» *Thoma* einfach nicht. Das ist auch ein Urtheil, aber ein solches, an dem man Herrn Rosenberg abschätzen kann.

Wenn das Gekränktsein zum Wesen des genialen Künstlers gehört, so ist *Thoma* kein solcher. Wer ihn selbst oder nur sein schlichtes gesundes Selbstbildniss sah, aus dem er unter dem Obstbaum stehend so unbefangen hervorschaut, der glaubt wohl auch daran, dass dies «Original» auch nicht durch andere Künstlereigenschaften glänzt: Sein Haar ist von gewöhnlicher Länge, sein Schlips nicht bemerkenswerth. Also auch hier fehlt's an der «Genialität». Auch nervös scheint mir *Thoma* nicht zu sein; Behäbigkeit, Behagen — das ist eher der Grundzug seines Wesens.

Das wäre ja Alles herzlich gleichgiltig, wäre *Thoma's* Bildern nicht immer wieder die Sucht nach Genialität, nach Aufsehen erregenden «Dissonanzen» vorgeworfen worden. Man sollte denken, dass ein Mann, von dem man glaubt, er grübele den ganzen Tag darüber, was er denn Ueberraschendes, Neues hervorbringen könne, auch äusserlich etwas von dieser Sucht zeigen müsse.

Einst lud *Thoma* mehrere Freunde ein, eine eben entstandene Landschaft zu betrachten. Es war ein Blick in das Meer hinaus. Wer die Anfangsgründe der Lehre von der Perspective hinter sich hat, weiss, dass die See in der Ferne scheinbar bis zur Höhe des Beschauers emporsteigt und in der Höhe des Augenpunktes als mit einer Geraden gegen den Himmel abschliessend gezeichnet wird. Diese Linie nennt man den Horizont. *Thoma* hatte den Horizont als leicht gebogene Curve gemalt, so dass das Meer gegen den Rahmen zu sanft abfiel. Ueber diese barocken Gedanken entstand allgemeines Kopfschütteln.

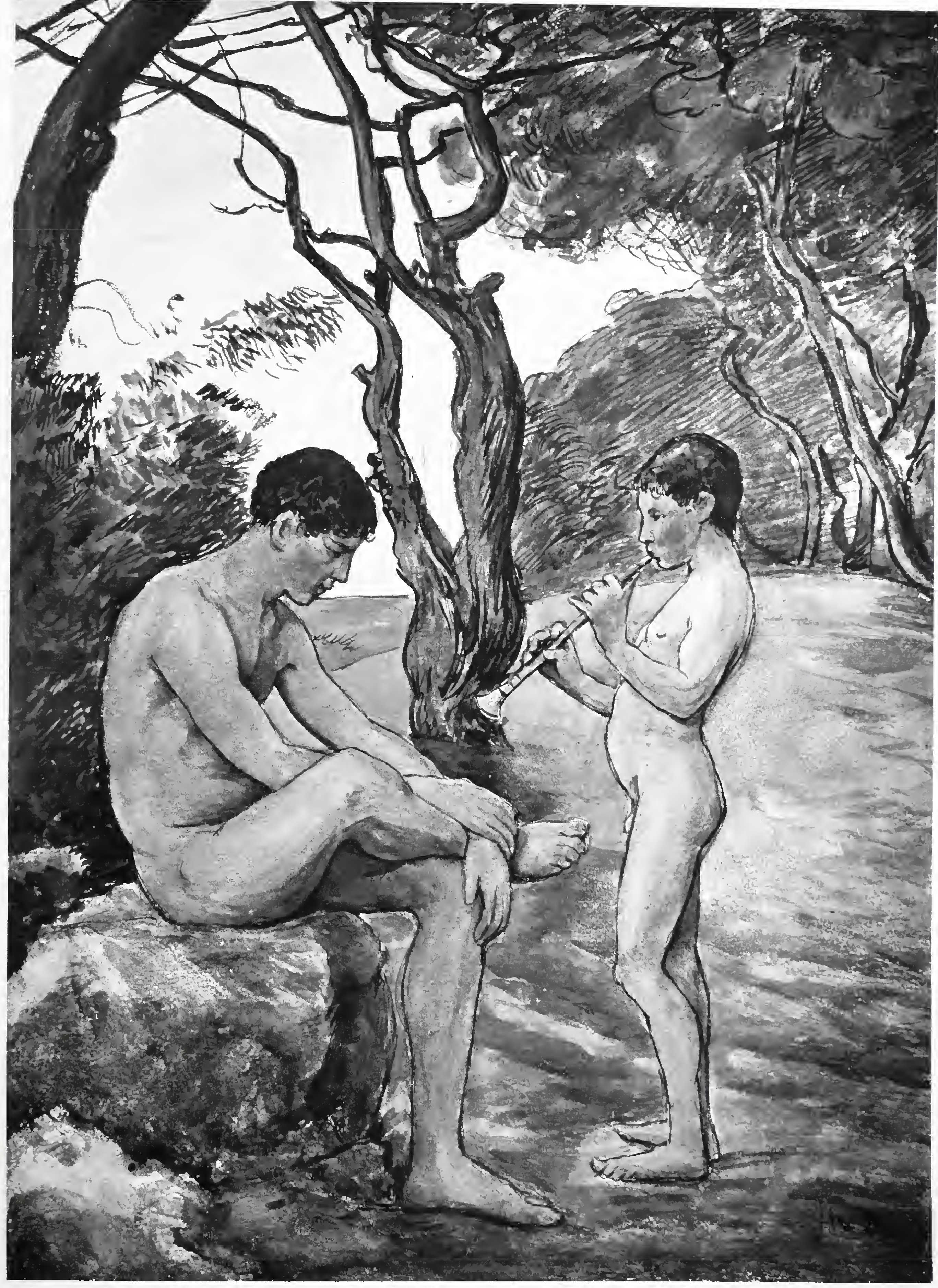
«Ich sehe das so!» erklärte *Thoma* ganz ruhig. Und da ist auch gar nichts dagegen zu sagen. Er sieht das so und darum malt er es so. Da mag nun wissenschaftliche Kritik und kritische Wissenschaft beweisen, dass dies ein ganz verkehrtes Sehen sei: *Thoma* sieht die Welt auf seine Weise und malt sie auf seine Weise. Wem's nicht recht ist, der gehe weiter. Er will nicht so schaffen, wie er schafft, er kann's eben nicht anders. Das ist sehr einfach. Aber er will's auch nicht anders; als er's kann. Das ist eben so einfach — aber das ist nebenbei noch sehr gross!

Vor zwanzig Jahren war das Streben nach Stil in Aller Mund. Stil, wie ihn damals z. B. auch *Pecht* verstand, war die Uebereinstimmung eines historisch empfundenen Kunstwerkes mit der Zeit, in die es hineingedacht war. Das Bild eines Landsknechtes war stilvoll, wenn es aussah wie ein Bild aus der Landsknechtszeit. Inzwischen haben wir — oder haben doch Manche unter uns — andere Ansichten gewonnen. Uns ist Stil die Uebereinstimmung des Werkes mit seinem Schöpfer. «Eine Individualität haben, heisst Seele haben», sagt sehr schön *Rembrandt als Erzieher*, «eine geschlossene Individualität haben, heisst Stil haben». In uns liegt unser Stil, nicht in den Griechen oder in Tizian. Als man noch draussen in der vergangenen Kunst nach Idealen suchte, konnte man das freilich nicht verstehen. Da erschien gerade die Individualität als stillos. Die «Willkür» war das, was man vor Allem bekämpfte. Die Regel, das Gesetz sollte den Stil machen, während dieser doch nur in der Ausgestaltung der eigenen Empfindung liegt.

«Ich sehe das so und male es darum so!» das ist das Räthsel von *Thoma's* Kunst. Langsam wird sie die Augen der Nation für sich gewinnen. Andere werden durch *Thoma* auf eine neue Art sehen und die Welt mit seinen Augen betrachten lernen. Und wir werden hierdurch viel gewinnen. Wer Lust hat, an den reich besetzten Tisch sich mit zu setzen, dem mögen die beigegebenen Blätter als Einladungskarten und als Vorgericht zugleich dienen. Wer aber seine Augen nicht umbilden, *Thoma's* Art zu schauen nicht entgegenkommen will, der bleibe fern. Es wird nicht *Thoma's*, sondern sein Schaden sein.

Einst trat ich in Rom mit einem Freunde öfter zu gemeinschaftlichem Essen in einem Gasthaus zusammen. Der Tisch war zwar wenig reichlich, aber vorzüglich nach Landessitte bereitet. Mein Freund betheuerte, nichts geniessen zu können, was nicht auf deutsche Weise zugerichtet sei. «Gott erhalte dir die Dummheit!» dachte ich, und ass mich in die italienische Küche mit Behagen hinein. Das Gute will eben auch erst verstehen gelernt sein!

Man hat *Thoma* so oft mit *Böcklin* verglichen. Und er hat auch thatsächlich viel mit ihm gemeinsam. Schon die Heimath. *Böcklin* stammt aus Basel. Wandert man von da vier Stunden rheinauf, an Säkkingen vorbei, so kommt man an die Alb, einen vom Schwarzwalde herabströmenden Bach. Zwei Stunden bergan ist man in St. Blasien, der alten gefürsteten Benedictinerabtei, welche ihre Kirche zu Ende des vorigen Jahrhunderts in einen classischen Tempel nach Art des Pantheons umbildete, der 1871 schmählich abbrannte. Und dann noch eine Stunde weiter — dann ist man in Bernau. Dort oben, zwischen Hochkopf und Feldberg, wurde *Thoma* 1839 geboren. Schon herrscht hier die Alpenwirthschaft. Zur Sommerszeit steigt das Vieh auf die Berghalden, welche dunkle Tannenwälder einfassen. Es ist grün dort oben, sehr grün. Die Wiesen strotzen von saftigem Gras und blinken im überreichen Blumenschmuck, die Luft ist klar und rein. Wohl schwerlich sagte irgend ein Kritiker, der vom sorgenvollen Amt des Urtheilens über anderer Menschen Denken und Sehen Erholung suchend sich dort hinauf verliert, dass ihm die zwischen mit Schindeln gedeckten, gruppenweise stehenden Häuser vorleuchtenden Matten zu saftgrün, dass ihm die Blumen zu bunt, die Forellenbäche zu blinkend und die Libellenflügel zu schillernd seien. Er mag es in Zukunft auch *Thoma* nicht übel nehmen, dass er noch heute die Eindrücke seiner Jugend malt, ganz harmlos, ganz ohne Absicht etwas hinzuzuthun, so wie er sie aufnahm: also seine grüne Heimath grün.



Hans Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Musik.



Da sah ich ein Bild von ihm, einen «Sonntagnachmittag». Die Kühe weiden, die Hirten im Hemdärmel liegen rauchend auf der Matte, das Thal zieht sich zwischen bewaldeten Bergen hin. Das ist so einfach, dass die ganz Gescheidten, die das Bild sahen, sofort sagten: Da steckt 'was dahinter! Hier ist ein Einfluss von *Corot*, *Cazin* oder gar von *Courbet* zu bemerken.

Aber solche Bilder malte *Thoma* schon, ehe er 1869 nach Paris ging, ehe ihm dort an der Unmittelbarkeit der Alten, wie an der Freiheit der Neuen klar wurde, dass ihn «die deutschen Professorenbilder und Kunstvereinsliebhabereien gar nichts angingen». Von *Cazin* hat er kaum etwas gesehen. Aber *Courbet* machte ihm einen tiefen Eindruck. Er hat *Thoma* von allen neueren Malern am stärksten angeregt, er war «fast der einzige der modernen Franzosen, den er ohne besondere Schwierigkeit in sich aufnehmen konnte». Das in *Courbet* wirkende Streben nach unbedingter Naturwahrheit, der Hass gegen die abgenützten Ideale, die kühne Hinwegsetzung über die alten Kunstregeln — das musste *Thoma* bestärken, bei seinen Wegen zu bleiben. Ihm war *Courbet* «kein Franzose», während schon *Daubigny*, *Corot* und Andere nationaler erschienen; er näherte sich vielmehr der für alle Maler giltigen Auffassung, jener Unmittelbarkeit der Beobachtung, die *Thoma* ebenso stark bei den Altdeutschen und Altitalienern antraf. Auch dort empfand er «präraffaelitisch». Nicht das Fertige, zum Stil Gesteigerte lockte ihn, sondern das unmittelbar Empfundene, das starke Erfassen der Eigenart. Nicht Tizian und Rafael, sondern *Mantegna* war sein Mann. Er suchte nicht nach Vorbildern, sondern nach Gleichstrebenden. Er verlor sich daher nicht an die Alten oder an *Courbet*, sondern er fand sich in ihnen wieder.

Hans Thoma. Studie.

Auch *Böcklin* hat ähnliche Erfahrungen an sich gemacht und darin liegt eine zweite Verwandtschaft mit *Thoma*. Beide mussten erst mit der alten Kunst gebrochen haben, um sich ihrer Ziele vollkommen bewusst zu werden. Beide sind Schüler *W. Schirmer's*. *Thoma's* Weg zur Freiheit war aber der schwerere.

Nachdem er durch das im Schwarzwalde heimische Uhrenmachergewerbe, durch seine Lehre bei einem Schildermaler in Furtwangen das Malen im Handwerklichen erlernt hatte, soweit man es eben dort erlernen konnte, kam er 1859 nach Karlsruhe, wo die eigentliche Lehrzeit erst beginnen sollte. *Thoma* hält seinen Lehrer in dankbarer Erinnerung. Er war der Einzige, der ihn in seiner damals schon ausgesprochenen Eigenart schätzte. Bei seinen späteren Lehrern empfand er immer etwas



Hans Thoma. Hexentanz.

von einer Dressur, die ihn etwas Anderes machen liess, als was ihm die Seele bewegte. Man versteht dies sehr wohl. *Schirmer* war selbst ein Künstler, der von innen heraus sich entwickelt hatte. Er war von der schlichten Naturbeobachtung ausgegangen, ehe er ein Idealist, ein Mann der classisch componirten Landschaft geworden war. Und am wohlsten war ihm immer gewesen, wenn er ein Stück Natur, etwa einen gesunden Baum, ohne viel Umschweife malen konnte. Später war er unter die «Geistreichen» gegangen. Er mochte jetzt den jungen Schwarzwäldler um seine Unbefangenheit beneiden, der alle Sommer sich wieder nach Bernau setzte und Bernau mit voller, reiner Freude an der heimischen Natur malte, der froh war, da und dort ein kleines Bild verkaufen zu können, und im Winter sich unten in Karlsruhe den Kopf darüber zerbrach, warum seine doch so redlich studirten Arbeiten so gar anders aussahen als die anderer, berühmterer Maler.

Und so ging es fort bis 1870, elf lange Jahre mit einer kurzen Unterbrechung durch eine Reise nach Düsseldorf — wo *Thoma* rundweg ausgelacht wurde — und nach Paris. Immer zog es ihn wieder nach Bernau, wo er neben seinen Landschaften nun auch Figuren zu malen anfing. Hierin mag doch wohl Paris auf ihn gewirkt haben. Er musste alsbald herausfühlen, dass er geistig zu den Männern der «paysage intime» trotz nationaler Verschiedenheit in naher Verwandtschaft stand, zu jenen, die eine ganz auf das eigene Empfinden bezogene Stimmung in der Landschaft sahen und malten, die den «bedeutenden Sujets» aus dem Wege gingen, um im Einzelnen treu und in der Durchdringung des Dargestellten mit ihrem Eigenwesen gross zu sein. Die Schlichtheit, Gesundheit, der Ernst und die wahrhaft dichterische Stimmung dieser Bilder standen in einem zu auffälligen Gegensatz zu jenen nachempfundenen, literarisch anerzogenen Gefühlen, welche selbst *Schirmer* antrieben, die Bibel landschaftlich zu illustriren, wie *Preller* es mit der Odyssee gethan hatte.

Auch nachdem *Thoma* in Italien gewesen war — in München und in Frankfurt a. M. lebend — hat er immer wieder Bernauer Landschaften gemalt, wie die ihm geistesverwandten Franzosen ihren Wald von Fontainebleau malten. Thierzüchter haben herausgefunden, dass die Race der Nachkommenschaft auch bei späteren Würfen sich nach dem Vater des ersten richtet, dass sie «zurückfällt». Auch bei *Thoma* war die erste künstlerische Befruchtung die massgebende für's Leben. An seinen Bildern aus der Campagna kann man in erster Linie sehen, was einem, der mit ganzer Seele Bernauer ist, an der Umgegend der ewigen Stadt gefällt! Nämlich das, was ihn heimathlich anzieht. Das Fremde muss er erst verarbeiten, das Gemeinsame ergreift ihn alsbald mit Macht. Drunten am Rhein, am Fusse seiner Berge liegt Säkkingen, das an *Thoma's* Landsmann Scheffel mahnt. Als der nach Capri kam, dichtete er in Schwarzwaldstimmung. Goethe machte in Rom die Hexenscene des Faust. Grosse geistige Erregungen, wie sie Italien den Künstlern bietet, rühren den Grund ihrer Seele auf. Bei *Thoma* stiessen sie auf die Heimath, auf Bernau, auf Waldwiesen voller Blumen, so voll, dass er sie alle, jede einzeln, malen musste, und wenn die Kritik zehnmal predigte, solche Blumen seien eigentlich nur Zufälligkeiten der Natur und der diese als Ganzes erfassende Künstler habe daher im Sinne einer höheren Charakteristik von ihnen zu «abstrahiren».

So befestigte *Thoma* im Süden sich in seinen Ansichten. Ein Gefühl der Ruhe und Sicherheit kam über ihn. Die Wege, die er ging, konnten keine Irrwege sein, weil es seine eigenen Wege waren. Er hatte erkennen gelernt, dass man nur auf fremden Wegen sich verlaufen kann.

Aber die italienische Reise brachte ihn in eine andere Stellung zur Figur. Bisher war *Thoma* im Wesentlichen Landschaftsmaler gewesen, der seinen Bildern nach *Schirmer's* Vorgang «bedeutungsvolle Staffage« zu geben wusste; das heisst, er hatte die Bernauer mitgemalt, die ihm während der Studien über die Landschaft liefen. Oder er malte den Jugendfreund, der sich müht, aus dem auf seinem Schoosse liegenden Volksliederbuch die Weise auf der Geige zu finden, oder den Dorfältesten, der nun nur noch am ersten und letzten Werk des Menschen schafft, am Dasein.

Seitdem Lessing sich den folgenschweren Gedanken in den Kopf setzte, es sei die Hauptsache, die Grenzen der einzelnen Künste kennen zu lernen und daher alle zünftigen Kritiker nun die Kunst als eine Art Wabenbau ansahen, in der die einzelnen Bienen oder Hummeln jede für sich gezüchtet werden — seitdem hat man Begriff und Wort «Genre» erfunden. *Thoma* wurde also Landschafts- und Genremaler. Das ging noch an, denn es gab viele Beispiele dieser Art.

Aber er wurde auch Historienmaler. Das trug

sich, wie mir scheint, etwa so zu. Die Bernauer sind Holzschnitzer, Uhrmacher und Viehzüchter; das Handwerkliche berührte sich dort eng mit dem Bauernthum. Bäuerlich — nicht bäurisch — ist auch *Thoma's* Landschaft. Er sieht die Natur mit der Liebe zum Boden an, welche der allein hat, der den Bodenwerth recht bemessen kann. Die fette Wiese, das dampfende Feld, der dichtbestandene Wald, der fischreiche See — das ist seine Natur. Er schätzt sie nicht als Sommerfrischler, sondern als Einheimischer; nicht als Zugvogel, sondern als Sesshafter. Aber das Stück Natur, welches er kennt, das redet auch anders zu ihm als zu Anderen. Ihm sind Wald und Quelle, die durch die Baumgipfel streifenden Wolkenfetzen und all das Gethier der feuchten Wiese liebe Vertraute, die mit ihm sprechen in seiner allemannischen Weise — bernauischer Mundart. Sage und



Hans Thoma. Christus am Oelberg.

Volksmärchen, halbverklingende Accorde aus fremdem Träumen, die sich in der Seele unbewusst festklammern — sie alle zusammen wurden ihm im Künstlerherzen zum Bilde. Das ist dann nicht eine Nixe und nicht eine Nymphe, nicht der Teufel und nicht ein Satyr, nicht eine Hexe und nicht Persephone, die er malt. Er weiss es selbst nicht, wer es ist, das Mädchen mit den träumenden Augen am Quell, das mit Blumen spielt, die Kinder mit Schmetterlingsflügeln, die die Dolden der Butterblumen ihr in's flatternde Haar zerblasen, der Jüngling, der tiefgebeugt am Quell trinkt. So etwas sieht man eben nur in der Natur, wenn man dort oben, so nahe dem Himmel geboren ist. Und hat man's gesehen, so kann man die Luftgebilde nicht fragen: Wer bist du? Wie heisst du? Wohin des Wegs? Sie halten nicht Stand. Nein, da heisst's still sein, ganz still, und die Augen weit aufreissen, von ganzer Seele schauen! Bis man sieht, dass einem die Augen zu-

gefallen sind und dass man geträumt hat. Und als es dann *Thoma* drängte zu malen, was er draussen gesehen hatte, da sagten die Kritiker: «Nun pfuscht er gar in die Historienmalerei hinein, ohne auch nur annähernd die genügende wissenschaftliche Vorbildung dazu zu besitzen!»

Später hat *Thoma* auch «Mythologisches» gemalt: Einen Charon, einen derben bärtigen Gesellen, der über ein schauerliches Meer einer unerkennbaren Welt entgegenrudert. Die Kritik warf ihm vor, seine Todten seien «Zerrbilder, Träume, wie sie aus dem Magen eines Riesenkatzenjammers kommen». *Th. Grosse* malte in seinem Bilde der Ankunft der Todten in der Dresdener Gallerie diese alle als Leute von blühendster Gesundheit. Nun kann man ja darüber streiten, ob wir nach der Auferstehung sehr frisch oder katzenjämmerlich aussehen, zumal wenn eben die Fahrt über den wogenden Styx und in die Unterwelt, nicht in den Himmel führt. Mir will aber scheinen, als sei *Thoma's* Auferstehung unmittelbarer empfunden, wenn die *Grosse's* gleich mehr im Sinne der zünftigen Historienmalerei ist.

Und das ist typisch für unsern Maler. Er dichtet sich seine Götterlehre eben um ein Stück weiter, ganz wie *Böcklin*. Und geht bei diesem die Fortbildung etwas in's Phantastische, in eine grosse Welt der Ungeheuer und Naturkräfte hinein, so bleibt es bei *Thoma* im Märchenhaften, Sinnigen. Aber auch er sieht gelegentlich ein «Meerwunder». Dann ist's ein kleiner Bub, der verdutzt in die Welt hineinschaut und dessen liebe Einfalt die brüllenden Seekerle als etwas ganz Besonderes verschreien.

Dann wieder schuf er Heiligenbilder. Die waren der Welt nicht fromm genug, denn *Thoma* malte die besten liebsten Menschen, die er kannte, in ihrem besten liebsten Ausdruck mit seiner besten Kunst in die ihm liebste Natur hinein; nicht schön frisirte Berufsmodelle, denen man für ihren Apostelkopf eine Mark die Stunde Sitzung zahlt. Vielleicht that er dies, weil's dort billiger ist, sicher aber, weil's ihm seelisch vertrauter war, Bernau in seiner höchsten Steigerung als heilige Geschichte darzustellen. Man klagte über diese Profanität, weil man nicht sah, dass hier ein innerlich Frommer das was ihm die Kindesseele erschüttert hatte, mit einfacher Redlichkeit zur Schau brachte. Ihm war das Göttliche einfach die Steigerung des ihn umgebenden Menschlichen. So hatten es Andere auch gemacht, nämlich die alten Maler des 15. Jahrhunderts. Aber *Thoma* hatte den unverzeihlichen Fehler, seinen Heiligen einen «unhistorischen Zug» zu geben: Sie sahen trotz aller vorschriftsmässigen Kleidung eben nicht Leuten aus diesem 15., sondern solchen aus dem 19. Jahrhundert gleich. In seiner «heiligen Familie», die am Waldbach ausruht, während Engel ein Blatt voll Wasser herbeitragen und der Esel am Ackerrande weidet, erkannten französische Kritiker die Ruhe, Zurückhaltung und die Stärke des geistigen Accordes, die Delicatesse und brillante Energie, die dumpfe, graue Weichheit des Tones rühmend an und waren voller Lobes für *Thoma*. Die Deutschen sahen all dies in dem deutschen Bilde nicht, weil es ihnen nicht stilgerecht, d. h. nicht italienisch genug war. Sie sahen ihr Ideal noch in der Ferne; dem *Thoma* aber steht es nahe zur Seite, es begleitet ihn durch's Leben.

Hans Thoma. Frauenfigur mit Amor.

Und ebenso ging's mit den Bildnissen *Thoma's*, die so gar eigenartig und so gar einfach sind, wie die



Peter Paul Müller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Nordseestrand.



Cranach's. Der ganze geistige und farbige Ton war der Welt unverständlich. Es war das Alles so ruhig, so aus dem Vollen heraus, nicht witzig sondern heiter, nicht poetisch sondern gemüthreich, nicht erhaben sondern einfach, nicht raffinirt sondern empfunden. Vor Allem war's aber nicht gelehrt, ohne Fussanmerkungen, ohne Bezugnahme auf die Classiker und die Geschichte, kaum recht «gebildet», sondern frei erdacht, erträumt, ersonnen. Man kann *Thoma's* Bilder hausbacken nennen, trotz ihrer «cynischen Dissonanzen», aber sie sind gebacken an dem Herde, an welchem die Heimchen zirpen und an denen die Grossen unserer Nation zu Hause sind. Hausbacken in diesem Sinne ist auch *Dürer*.

Alles in Allem: *Thoma* war und ist nicht wie die Andern. Er gehört nicht einer Schule an, sondern sich. Das ist sein Verbrechen, welches meist bestraft wird mit Missachtung und Vergessenheit; tritt es allzu öffentlich hervor, sogar mit schärferen Mitteln.

So kam's denn, dass eines Tages, als *Thoma* wieder die Ergebnisse einer Sommerreise in seine Heimath in Karlsruhe ausstellte, zahlreiche Mitglieder des Kunstvereines eine Eingabe an ihren Vorstand unterschrieben und einreichten, um *Thoma* ein für allemal das Ausstellen zu verbieten. Ein junger Mann, der sich um die Ermahnungen der grössten Sachverständigen von Karlsruhe nicht kümmert, der eigensinnig seine falschen Anschauungen beibehält, der die in ihn gesetzten Hoffnungen absichtlich nicht in Erfüllung bringen zu wollen scheint — ein solcher Mensch ist auf der Ausstellung nicht zu dulden. Bilder, selbst schlechte, sind ja an sich eine sehr harmlose Sache. Ja, gegen schlechte, d. h. unbedeutende Bilder haben die Kunstvereine auch noch nie etwas gehabt. Sie leben ja von ihnen. Aber wo sich beim Künstler ein solcher Dünkel zeigt, dass dieser mit dem meist einstimmig «per Acclamation» gewählten, also sicher im höchsten Grade sachverständigen Vorstande grundsätzlich verschiedene Ansichten vertheidigen, ein Original sein will — dann 'raus mit dem Kerl! Der Kunstgeschichte werden wohl die Namen jener Herren, welche eine solche Eingabe schrieben, nicht unverloren bleiben. Man braucht sie, um ein Schlagwort zur Bezeichnung ähnlicher Menschen zu haben. Wir wären um einen ganz bezeichnenden Ausdruck ärmer, hätte man den Namen des Herostrat thatsächlich verschwiegen!



Hans Thoma. St. Christophorus.

Das war kurz vor dem grossen französischen Krieg, und wenn der Waffenlärm der kriegsgerüsteten Völker gleich den Lärm der Vereinsmitglieder zur Ruhe kommen liess, so zog *Thoma* doch vor, seinen Stab weiter zu setzen. Er ging nach München, wo mehrere Künstler sich seiner annahmen, so vor Allem der schon Ende 1871 verstorbene *Victor Müller*. Dort auch lernte *Thoma Böcklin* kennen, nun, nachdem er selbst ein vollständig gereifter Künstler geworden war. Dort durfte er doch wenigstens ausstellen, ihm war nicht verboten, sein inneres Schauen der Welt zu zeigen, und wenn die Versuche, dies zu thun, auch hier ihm meist Spott einbrachten, so führten sie ihm doch einen Käufer für die in Karlsruhe verfehmten Bilder zu — freilich einen Engländer, also einen Mann des «Spleen». Ein Deutscher, doch ein in Liverpool in englisches Wesen Eingelebter, kam als weiterer Förderer hinzu, Herr Minoprio, der im Laufe der Zeit eine grössere Anzahl von Bildern *Thoma's* erwarb.

So kam es denn auch, dass *Thoma*, der nun nach Frankfurt übergesiedelt war, dort Freunde und durch Wandmalereien und andere dem Bedürfniss angepasste Arbeiten eine bescheidene sichere Existenz sich geschaffen hatte, in England den ersten wirklichen Erfolg hatte. Im Juni 1884 veranstalteten dortige Kunstfreunde eine Ausstellung seiner Bilder im Liverpooler Kunstclub. Zweiundsechzig Bilder waren aus englischem Besitz zusammengebracht.

«*Thoma* steht allein unter den lebenden deutschen Malern», sagte der Kritiker der Liverpool Daily Post

vom 19. Juni, «denn er ist gänzlich frei von den Conventionen der deutschen Schulen . . . Die auffallendste Eigenschaft in *Thoma's* Werken ist die völlige Abwesenheit der Manier».

Das ist's, was auch uns Moderne an *Thoma* erfreut. Aber wie kam's, dass in England die Leute diese Eigenschaft rühmend erkannten und dass z. B. in Berlin, dem Mittelpunkt der Intelligenz, namentlich aber unzweifelhaft dem Mittelpunkt der historischen Kunstkritik, kein Mensch *Thoma* für voll nehmen wollte?

Das kommt daher, weil wir noch Systematiker sind. Es geht alles heerdenweise bei uns dem Geläute der Grundsätze nach. Wenn ein Mann mit recht lauter Glocke in eine Hürde vorausgeht, welche etwa Impressionismus heisst, dann läuft Alles mit. Nun ist erst das Gebiet des Freilichtmalens bis auf die Wurzeln abzugrasen, dann steht man und schaut um, ob nicht ein grosser Mann komme, der nach dem nächsten grünen Wiesenfleck führt.

Aber wehe dem, der allein dorthin geht, ganz still und unbesorgt. «Das gilt nicht!» schreien dann gleich Alle. Das ist Individualismus, das ist ein Original, also ein Narr! Narrheit ist gefährlich: dem muss die Polizei das Handwerk legen, denn er frisst uns ja Alles vor der Nase fort, während wir bescheiden warten, bis Jemand unsere Grundsätze soweit geändert hat, dass wir mitessen dürfen.

Die Engländer haben eben in ihrer Kunst schon eine Läuterung durchgemacht, die noch vor uns steht, dass sie das Eigenartige über das Gesetzmässige in der Kunst stellen, oder richtiger, dass sie den Künstler mehr schätzen, der sich seinen Stil macht, als den, der in einem fremden noch so Glänzendes leistet. Sie wollen einen Menschen im Bilde erkennen, nicht eine Schule. Dort ist man schon seit den 50er Jahren modern, während bei uns erst in den 60er Jahren die rechte Renaissancemalerei losging. Dort gilt aber vor Allem die Naivität. Wir haben sie verloren. Naiv kann man sich nicht machen. Es ist die Widerspiegelung der Unschuld, die man von Gott mit auf den Lebensweg bekommt und die man nur einmal verlieren kann. Selbst wenn man die Naivität allzu ängstlich pflegt, geht sie dahin. Wer sie zurückfinden will, erlangt nur ihr Zerrbild. Die Genremaler, die kindlich sein wollten, die Bauernmaler, die bieder sein wollten, die Historienmaler, die classisch sein wollten — alle sind sie gleich überzuckert, gedrechselt, gestelzt, gleich unwahr in der tiefsten Tiefe ihrer Seele. Sie glauben, über ihrem Gegenstande zu stehen und merken nicht, wie weit unter ihm sie stehen. Naiv ist nur Der, welcher mitten drinnen steht, der nicht überlegt und grübelt, ob er das Rechte thue, sondern nie daran gezweifelt hat, dass anderes Thun überhaupt für ihn unmöglich sei.



Ich halte *Thoma* keineswegs für einen ungewöhnlich glänzend begabten Künstler. Viele deutsche Maler wüsste ich zu nennen, deren Können ich über seines stelle. Aber eines hat er mit Wenigen, leider sehr Wenigen, gemein: Dass er sich nie hat beirren lassen, dass er sich sein Leben hindurch selbst treu blieb. Seine Bilder können Anderen eine Schule sein, wie sie es machen und wie sie es nicht machen sollen. Denn wer *Thoma* nachahmen will, muss *Thoma* sein. Jeder Andere erkenne an ihm, dass er anders, aber eben so treu gegen sich selbst malen muss. Die starke Eigennatur ist's, die *Thoma* mir so lieb macht.

Möge es bald dahin kommen, dass man ihn überall recht verstehen lerne. Ich sage: recht verstehen lernen. Das heisst in dem Sinne, in dem er bedeutend ist, und der da heisst: Kampf den Schulmeinungen und den Heerden-Stilen und Sieg dem innersten Wesen unserer Nation, dem Herausbilden des Eigenartigen.

BLIND.

Novelle von R. v. Seydlitz.

Blendend leuchtete die Sonne in den Bogengang am Schlossgarten; der kühle Wind, der von den Bergen wehte, duftete nach Schnee. Unten im Thale blühte der erste Frühling, aber droben an den blauverschleierten Felsenzinnen sass noch der zerfetzte Winter in den Winkeln: der spiegelnde, schmelzende Schnee flimmerte über den Tannengehängen.

Es war ein eifriges Rauschen in der Natur; der Bach schäumte geschäftiger als sonst; die Fliegen summten ihr erstes Lied nach langem Schlaf und sonnten sich an den Mauern. Und durch die Föhren links im Garten strich hauchend ein gleichmässiges Gesause. Es sollte wieder Sommer, wieder Leben, wieder Liebesweben werden auf der Erde!

Im Bogengange, auf einer Bank, sass eine junge Frau, halb traumverloren vor sich hinstarrend; wohl wärmte auch sie die Sonne, aber tief drinnen wohnte ihr ein harter Winter, der keine Hoffnung bieten wollte, dem kein Frühling drohte.

Sie hatte ein bescheidenes Gewand, und ihre Haltung war, als fröstelte sie. Tiefe Trauer hing um das bleiche Gesicht.

Vor ihr auf und ab, den langen Gang hin und her, wandelte ein alter Herr. Er wandelte ruhelos schon seit zehn Minuten, ohne aufzublicken. Ein seltsamer Gegensatz zu seiner jungen Besucherin!

Der Herr des Schlosses, das ehedem eine Benedictinerabtei gewesen, war weit und breit bekannt durch seine Eigenart. Er liebte es, daheim in einem violetten langen Gewande einher zu gehen, das vielleicht zu seiner Umgebung stimmte, denn es sah aus wie das deshabillé eines Kirchenfürsten; aber dazu wollten die Stiefel ebensowenig passen, als die Hauskappe und die türkische Pfeife. Der letzte der Grafen von Altmann war in der Gegend als Original verschrieen. Aber das dankte der alte einsame Herr lediglich seinem violettseidenen Schlafrocke. Denn im Uebrigen war er ein beliebter, grundbraver und einfacher Mann, der seine Pflicht als Grundherr so weit als möglich auffasste und Kirche und Schule, Districtsfeuerwehr und Landtagswahlen auf's Wärmste sich angelegen sein liess — ein Fürst seines kleinen Gebietes, soweit es der Staat erlaubte — und ein Diener seines Landes, soweit seine gutsherrliche Würde es gestattete. Wer einmal in den Bannkreis seiner Fürsorge getreten war, der blieb darin, und zwar meist zu seinem Heil; das waren alles seine Kinder, und ihr Schicksal war der Inhalt seines sonst einsamen, familienlosen Lebens.

So auch das junge traurige Weib da auf der Bank, die Frau seines besonderen Schützlings, des Malers Hans Eggmühl.

Mit dem ersten Frühlingswehen war sie plötzlich zu ihm hereingeschneit und hatte in bitterster Noth einen Hülferuf an ihn gewagt. Er, der Graf, hatte sie heute zum ersten Male gesehen, denn ihr Mann gehörte zu den wenigen Schützlingen des Grafen, die sich in undankbarer Verbitterung von ihm gewandt hatten. Der Graf hatte seinen einstigen Freund, seinen Kunstprotégé, auf den er so grosse Stücke gehalten, seit vielen Jahren nicht mehr gesehen.

Wies das alte, herrliche Schloss, die berühmt schöne Kirche und Alles was drum und dran hing, den edelsten Kunstgeschmack auf, waren alte Bilder feinsinnig restaurirt, ehrwürdige Säulen und Plafonds wieder hergestellt und die herrlichen, weitläufig behaglichen Räume mit den schönsten Sammlungen von Waffen, Zinn und Glas museenartig erfüllt, — so war dies Alles dem ehemals treuesten, eifrigsten jungen Kunstfreunde des Grafen zu danken, Hans Eggmühl, dem grossen kühnen Coloristen, dem scharfspähenden Sammler und gewiegten Kenner in allerlei Kunst.

Und der Graf hatte es ihm wohl gedankt; reichlich, ja fürstlich gedankt: nicht nur mit Gold — denn von diesem Metall hatte Hans nur dann einen hohen Begriff, wenn es in edler Ciselirung ein Kunstwerk schmückte — sondern mit Rath und That, mit einem

Gefühl, das vielleicht nur den Namen Freundschaft entbehrt hatte, um wahre Freundschaft zu sein.

Durch ihn, den kunstsinnigen Grafen, war Hans emporgehoben worden — mit einem Schlag emporgehoben — zur Anerkennung, zu Ruhm und Namen. Ausbau und Ausschmückung des Schlosses war sein wohlbekanntes Werk; die Bilder in den Sälen, die Cartons zu den gemalten Fenstern, die bewundernswerth prachtvollen Malereien in der Schlosskirche, die Restaurirungen, die Sammlungen — Alles, Alles war Eggmühl's Werk gewesen.

Gewesen. Denn seit einem Jahrzehnt wollte er weder den Namen des Grafen je wieder hören, noch vom Schloss, seinem Werk, je etwas wissen. Diese Episode seines Lebens — so hatte der Künstler unweigerlich, souverän beschlossen — war ausgelöscht und abgethan für immer!

Aber da sass nun trotzdem seine Frau, in all ihrem Harm, in aller ihrer quälenden Sorge, und forderte stumm eine Antwort auf ihre Nachricht, die sie gebracht.

Und diese Nachricht hatte in einem Worte gegipfelt, das sie zuletzt, flüsternd fast vor Bangen, herausgestossen . . . . Das Wort war im Bogengange verhallt, und seitdem war es still geworden.

Der alte Herr war aufgestanden und hatte sein Hin- und Hergehen begonnen, ohne zu antworten. Sie sass, demüthig, zagend, aber ohne Hoffnung, mit gesenktem Blicke regungslos da.

Nur die Natur ringsum rauschte und webte gleichmüthg weiter; weisse schneeentsprossene Wolken flogen über die klare Sonne und die Gräser zitterten im stossweisen Winde, der durch die Föhren hauchte.

Jenes letzte Wort der Frau aber hatte gelautet:

— «Unheilbar!» —

* * *

Frau Ottilie sah zu Boden; so sah sie auch nicht was in den Zügen des alten Herrn vorging. Es arbeitete heftig darin; am alten, warmen Herzen riss ein mächtiges Weh. Die schönste Zeit seines spätern Lebens, der Verkehr mit dem genialen Jungen, dem Hans, — flog an seiner Erinnerung vorüber. Wieviel gemeinsame Freude am Schönen, und was mehr für ihn war, wieviel Freude am Schaffen seines jungen Freundes hatte er damals erlebt! Wie hatte er das seltene Glück gefühlt, das ihm so geboten war, — einmal den fürstlichen Macen im alten Stile zu spielen! Und wie edel hatte der Künstler dies aufgefasst! Arm, wie er gekommen, hätte Hans am liebsten bleiben mögen, wenn Graf Altmann ihm nicht förmlich Alles aufgedrungen hätte.

Und dann, als vieljährige Arbeit das Schloss und die Kirche zu jenem vielbewunderten Juwel an Kunstwerth und harmonischem Geschmack umgewandelt hatte, als Alles beendet war und Eggmühl sich dauernd in der Stadt niederliess, um für die weite Welt zu schaffen — da war langsam die Entfremdung, das Missverständniss, die — ja, es war nicht anders, man musste es so heissen — die unbegreifliche Undankbarkeit und Ueberhebung gekommen; der völlige Bruch war eingetreten und Graf Altmann hatte seinen liebsten Schützling völlig verloren. Wenn die Zeitungen nichts von ihm meldeten, er erfuhr nichts mehr von ihm. Und die Zeitungen hatten seit Jahren ganz von Hans Eggmühl geschwiegen! Nicht einmal von Eggmühl's Heirath hatte der Graf gehört; denn die Bekannten des alten Herrn wussten um den Bruch und schwiegen gegen ihn über den ungetreuen Schützling. «Mag ihn satt geworden sein; die Künstler sind auch so! Sie treiben's danach. Und Eggmühl vor Allem; Grössenwahn, wissen Sie! Wenn er nur besser malte. Aber das Zeug —» «Eben, das ist's: endlich sind dem Grafen die Augen aufgegangen!» «Ah, pardon, nein; denn sehen Sie: was er draussen im Schloss gemalt hat ist himmelhoch besser als Alles seitdem. Merkwürdig: plötzlich hat das Talent nachgelassen». «Oder die Augen. Denn ich höre, er leidet. Gestern sagte mir Einer, Eggmühl wird blind». «Mag sein; sieht nimmer recht die Farben. Armer Teufel!»

Ja, armer, unglücklicher Künstler! Das Gerücht sprach wahr. Er wurde blind. Langsam senkte sich eine dunkle Wolke vor seinen Blick, und löschte den überquellenden Reichthum der Farbe, das ganze selige Leben des Lichts nach und nach aus, das seine Freude, sein Glück, sein ganzes Sinnen und Fühlen gewesen war. Er wurde blind; und der Arzt hatte es zur armen Frau zuerst gesagt — nicht zu ihm! — das eine herzbrechende Wort: «Unheilbar!»

* * *

Und «Unheilbar!» murmelte jetzt der Graf, endlich stehen bleibend, vor sich hin; erschüttert und tief traurig wiederholte er das düstere Wort, als wie den Schluss einer langen Gedankenkette, die rathlos wieder zu ihrem Anfang zurückgekommen war.





Dann lehnte er sich mit dem Rücken an eine der Säulen, und stand noch einen Augenblick sinnend da, den Blick auf die Frau geheftet, ehe er begann.

Mehr wie je sah er jetzt einem Kirchenfürsten ähnlich: das ernste, faltige Gesicht mit dem weissen Haarkranz, der schimmernde Talar, in dessen Falten der Wind wehte; und dahinter die zierliche Reihe der gelblichen, sonnig beleuchteten Säulen, durch deren Abstände der kühle, blendend frische Vorfrühling hereinleuchtete.

Endlich begann er, — förmlich und höflich, denn er war aus einer höfischen Zeit, — «Madame! — Glauben Sie mir, das schwerste und bitterste, was ich durch Ihre traurige Nachricht empfinde, ist nicht das Bewusstsein des Unheils selbst, und auch nicht die Unmöglichkeit ernstlich zu helfen, sondern eine Selbstanklage».

Sie sah verwundert zu ihm auf. Sie verstand nicht . . . ,

«Ich weiss kaum, ob Sie das fassen können: ich empfinde in diesem Augenblick eine Schuld, die ich am Unglück Ihres Mannes habe. Ich begünstigte nicht nur sein Schaffen in einer für ihn sonst unerreichbar gewesenen Weise, sondern ich hegte und pflegte in ihm seine Eigenart, — seine Vorzüge und Fehler. Vielleicht — die Letzteren zu sehr! — Mir ist bekannt, dass er hoch von sich denkt. Ich liebte das an ihm; jetzt zittere ich, dass dies sein Unglück war. Nannte ich ihn einst mit Freuden hochsinnig — jetzt fürchte ich, dass die Welt vielleicht zu grossen Anschein von Recht hat, wenn sie ihn — hochfahrend nennt. — Aber» — fuhr er abbrechend fort, indem er von der Säule fort auf sie zu trat, — «das Alles sage ich umsonst; — Ihnen schwebt jetzt die Frage auf den Lippen: Was soll mir das? Ich bitte Dich um Brod und Du bietest mir einen Stein! — Genug darum von mir; und zu ihm! Ihr ehrenvolles Vertrauen, das Sie hierher trieb, fordert Antwort. Sie kamen, wie ich verstand, ohne ihm das Ziel Ihrer Fahrt zu verrathen?»

«Er weiss nichts davon; ein Besuch bei einer Verwandten gab den Vorwand», sagte sie.

«So bedarf es also noch immer eines Vorwandes? Er darf nicht wissen, dass Sie hier sind? — Wissen Sie auch, warum er mich nicht mehr kennen will?»

«Er scheint, schon ehe ich ihn das erste Mal sah, von Ihnen, Herr Graf, gänzlich getrennt gewesen zu sein. Selbst dass er hier viel für Sie arbeiten durfte, habe ich erst später erfahren. Selten sprach er mir von Ihnen, und das immer in — in —»

«Feindlichen Ausdrücken, — das kann ich mir leider denken».

«Und dennoch, Herr Graf, trotz jener bittern Missstimmung, gewann ich allmählich, ich weiss nicht wie, das Gefühl, dass — dass —»

«Ich nicht so arg bin», ergänzte der Graf lächelnd. «Ja, gute Frau, Ihr Herz hat wahr gesprochen. Wenn bei irgend Jemandem, so können Sie bei mir anklopfen in Ihrer Noth; ich bin der Mann dazu. Aber ob ich der Mann bin, der Ihnen das bieten kann, was Sie sich vielleicht denken, — das ist eine andere Frage. Noch haben Sie — und das ehrt Sie hoch! — mir nichts als die traurige Thatsache mitgetheilt, aber keinen der Wünsche, die Sie anspornten, mich aufzusuchen. — — Was kann nun unter dem drohenden Unheil Ihnen Beiden nützen? — Haben Sie Kinder?» unterbrach er sich.

«Eines».

«Hm. — Wie ich Hans kenne, wäre er nicht im Stande, Geld anzunehmen —»

Die Frau fuhr lebhaft auf, der Graf beeilte sich, weiter zu sprechen: «Das ich ihm auch nicht bieten würde. Denn wer Mittel hat zu helfen, weiss, dass die wahre Hülfe nicht mit Geld gebracht wird. — Ich nehme nun an, dass Ihnen aber mit Recht bange vor der Zukunft ist, in der er nichts — verdienen kann?»

Die Frau antwortete nicht, aber eine Thräne zog langsam über ihre Wange hinab. Verdienen! Lieber Himmel, — er hatte lange, lange nichts mehr verdient! Die schwer umstrickende Schuldenlast — wäre sie vielleicht weniger schrecklich, wenn er sein Augenlicht behielte? Würde er später je wieder das Glück haben, das ihn so lange geflohen? Ach, es war ja nur zu klar: er hatte den Contact mit der Welt verloren, ein Dämon führte ihn seit langem in der Irre, über seine Werke schüttelte man den Kopf und über ihn als Künstler war lange der Stab gebrochen worden.

«Gut also!» sagte der alte Herr, jetzt neben ihr auf die Bank sich setzend. «Hierüber sind wir im Reinen. Da er nun voraussichtlich — aufhören wird, seine Kunst zu üben, was dann? — — Er war ja ein wackerer Musiker; ist er's noch? Sollte das nicht —?»

Frau Ottilie zuckte die Achseln und seufzte schwer. «O ja», sagte sie dann, «freilich treibt er Musik. Ach — wenn er das nicht hätte — was sollte ihn dann noch beruhigen, trösten und erheben? Was sollte ihm helfen, die bitteren Stunden zu überwinden, in denen er . . . .»

Der Graf horchte gespannt; es klang, als sollte der Schluss lauten: in denen er reuig, verzweifelt sich selbst anklagt. Aber das konnte nicht sein; dazu kannte der alte Herr seinen ehemaligen Schützling zu gut. Der und Selbstanklage! —

«Sehen Sie, Herr Graf, sein Gemüth ist verdüstert. Er ist, wie's die Welt nennt, nervös — bis zur Wildheit, bis zur Zerrüttung alles Friedens».

«Gegen Andere? Oder auch gegen Sie?»

«Gegen mich zumeist . . . .»

Sie sagte es leise, fast beschämt. Aber sie hätte mehr sagen sollen; denn zu dem drohenden Unglück der Erblindung, zu dem Schreckgespenst der Noth, kam noch ein Drittes, das Schwerste für sie. Ihr Verhältniss war nachgerade ein unleidlich-unfriedliches geworden; ihr Leben an seiner Seite war verdüstert und furchtdurchblitzt. Er war ihr längst zum Peiniger, zum Schrecken geworden. — — Aber davon liess sie nichts verlauten. Das ging nur sie an: wusste sie doch, dass all das in seiner Krankheit wurzeln musste; — und so trug sie es still und schweigend.

«Also», fuhr der Graf fort, nachdem er sie einen Augenblick forschend beobachtet, «bleiben wir einen Moment bei der Musik. Als Sie mir vorhin das Unglück erzählten, war der Gedanke mein erster: Gott sei Dank, er ist ja Musiker! Und der erste Gedanke ist immer der beste. Der zweite ist meist weniger gut: ich hatte wenigstens einen solchen zweiten Gedanken, dem ich kein günstiges Zeichen ersehe».

«Wie?» fragte sie, da er schwieg.

«Nun, ich dachte — aber das ist nun nicht möglich, da er von mir nichts wissen will, — ich dachte daran, dass unser alter Organist pensionirt werden muss, und ich Ersatz schaffen soll».

«Herr Graf», sagte sie erschrocken, «ich weiss, dass Ihre Meinung gut ist —»

«Aber, dass er nicht annehmen würde, wie?»

«Eher — glaube ich, verhungert er!»

«Nun, nun, nur nicht so tragisch. Ich sagte ja, der Gedanke war ungünstig. Kann es übrigens begreifen; auch ohne den Hass gegen mich: in der Kirche sitzen zu müssen, die er ausgemalt, — blind, in tiefster Nacht, an der Orgel, die er verzieren liess — auf der er mir so manches Stücklein Ett oder Palestrina vorgespielt — um jetzt den Bauerntölpeln eine Messe drauf zu spielen! — Nein, der Gedanke war unglücklich. — Ich werde eben dem Herrn Anatol Peternik in Neutitschein schreiben, dass er angenommen ist; geschickter Spieler, sehr tüchtig; hat leider sieben Kinder und soll viel trinken. Aber —»

Er unterbrach sich. Am Ende des Säulenganges war ein Diener erschienen und verbeugte sich wortlos.

Der Graf stand auf.

«Sehr im rechten Moment! Wir werden zum Essen gerufen; sperren Sie sich nicht, Madame, speisen Sie ruhig mit mir; wir wissen in unserer Angelegenheit nicht weiter, — da ist es das Beste, eine Pause zu machen. Nach Tisch kommt uns vielleicht ein besserer Gedanke».

«Herr Graf —»

«Keine Umstände», rief, heiter werdend, der alte Herr, «und fürchten Sie kein Tête-à-tête mit mir; ich habe den Pfarrer geladen und meinen alten Oberförster».

«Ich möchte doch — ich muss um sechs Uhr auf der Bahn sein», brachte sie scheu hervor.

«Nun ja, beim Himmel, jetzt ist's ein Uhr; ich gedenke doch nicht bis fünf zu tafeln? Und in einer Stunde bringt Sie der Wagen — Uebrigens» unterbrach er sich, — «wie sind Sie gekommen? Zu Fuss? O, dann lasse ich Sie zur Bahn fahren».

«Ich danke, Herr Graf; . . . . ich möchte wieder zu Fuss gehen . . . .»

«Warum denn?» fragte er, höchlich verwundert.

Sie wurde verwirrt und roth. Endlich sagte sie, nach sichtbarem Entschluss: «Sie werden es mir nicht missdeuten. Ich möchte nicht, dass Ihr Kutscher oder gar ein Diener am Bahnhof zusieht, wie ich in die — dritte Klasse steige».

Einen Augenblick sah er ernst auf sie, dann bot er ihr die Hand: «Ich verstehe Sie, Madame. Ich schätze Sie hoch. — — Aber trotzdem haben Sie Zeit, bei mir zu speisen. Das ist eine Gefälligkeit, die ich —»

«Wer zu Fuss herwandert, soll bei Ihnen zu Tisch sitzen? Wäre das nicht noch ärger? Und was ich wollte, ist ja gethan. Ich habe Ihnen Alles gesagt. Wenn Sie eine Hülfe wissen, — morgen, später, wann immer! — so schreiben Sie mir wohl. Und inzwischen kann . . . »

Ganz plötzlich brach sie hier in Thränen aus.

Der Graf stand unschlüssig; dieser Ausbruch musste abgewartet werden. Aber was dann? Oben warteten seine zwei Gäste.

Endlich, da sie nicht aufhörte, fing er an, sie zu trösten: Das Unglück kommt nicht so schnell; Vieles kann ihm einfallen bis dahin; ein Umschwung der Stimmung, ein Erfolg mit Hans' Werken . . . .»

Aber sie schluchzte heftig auf und gestand endlich mit versagender Stimme, dass keine Zeit mehr zum Warten sei; die äusserste Noth klopfte schon an die Thür! Und sie hatte gehofft — ja sie war beseelt von dieser letzten Hoffnung zu ihm gekommen — dass er dem ehemaligen Schützling verzeihen, ihn unterstützen würde, nun, da er, elend und brodlos, einem furchtbaren, für ihn doppelt furchtbaren Leiden verfallen war . . . .

Aber der Graf trat einen Schritt zurück, und sagte erstaunt: «Geld?! — Verehrte Frau, — ich sollte ihm Geld anbieten?! Aber, haben wir das nicht gleich zu Anfang als undenkbar verworfen? Wie kann ich thun, was er zurückweisen muss, — muss und wird? — Oder glauben Sie, er nähme es jetzt von mir? Dann begreife ich nicht, warum er nicht schreibt, — nicht statt Ihrer kommt!»

«Nein», sagte sie, — «wenn er weiss, dass es von Ihnen kommt, nimmt er's gewiss nicht; aber —»

«Wie?!» rief der Graf lebhaft, fast mit Entrüstung, — «ich sollte ihn heimlich — — Ja, wohin denken Sie, Madame! — Und was sollte er denken; woher, sollte er glauben, käme das Geld?»

«Ich — ich — — meine Verwandten . . . .»

«Sie wollten Ihren Mann glauben machen, es käme von Denen? — Madame, ich ehre Ihren Schmerz, ich begreife die Verwirrung, in die Ihre Angst Sie gebracht hat; aber —»

«Es sollte ja nur sehr wenig sein», beeilte sie sich einzuschieben. «Aber einige Zeit hindurch . . . . ein kleiner Zuschuss . . . . Das Uebrige hätte ich aufgebracht mit Arbeiten . . . . Ach, Sie wissen ja nicht, wie elend wir sind! . . . . Er — mein Kind — ich — —»

Die Stimme verging wieder unter Schluchzen. — Der Graf wandte sich ab und wischte mit der Hand über die Wangen; er hatte vorher einen guten Grundsatz ausgesprochen: wer wahrhaft helfen will, braucht kaum Geld dazu; — aber es gibt einen Ton in der Menschenkehle, der die eisernsten Grundsätze bricht; sobald der grosse Nothschrei ertönt, schweigt Grundsatz und Erfahrung, und an ihnen vorbei eilt ein Herz, dem andern zu helfen! — —

«Alter schützt vor Thorheit nicht», murmelte einige Augenblicke später der alte Herr, indem er oben in seinem Arbeitszimmer ein paar Banknoten in ein Papier einschlug. — «Und ich weiss doch ganz gewiss, dass es eine Thorheit ist; es wird nichts nützen. Wer kann Dem aber auch helfen. Armes Weib! — — Ob ich doch noch warte mit dem Herrn Peternik in Neutitschein? — Aber der gute Hans nimmt's nicht an. Und ich biete es ihm nicht an. Und so bleibt's dabei: ich kann ihm nicht helfen, und Peternik ist angestellt».

* * *

Acht Tage waren verstrichen. Es war eine Zeit voll wechselnder Gefühle für das Weib des Unglücklichen gewesen. Zuerst eine kleine Spanne Glücks: denn das Almosen des Grafen hatte einen trügerischen Schimmer von Glück verbreitet; dann aber war die harte Noth desto herber und deutlicher, — unausweichlich nahe getreten.

Auch der Frühling hatte nach kurzem Sonnenschein einem wilden Aufruhr weichen müssen, und Schneeregen tobte stürmisch durch die Strassen der Stadt.

Es war das Wetter und die Ermüdung, die der armen Frau heute das letzte Hoffnungslicht löschten; sie war am Ende!

Die letzten Tage hindurch hatte sie neben aller häuslichen Noth und Mühe noch Zeit zu finden gewusst, um einen Gedanken auszufuhren, der ihr auf der Heimfahrt vom Schlosse gekommen war: sie war mit einem Packet Noten, Compositionen Hans' aus schönerer Zeit, in der Stadt bei Gönnern und Verlegern, bekannten und unbekannten, hinter'm Rücken ihres Mannes hausiren gegangen. Aber umsonst! Keiner wollte nur einen Pfennig an diese Werke wagen; wohl lobte man das Talent — aber wer zahlt etwas für einen Unbekannten? — Einer allerdings hatte einen Preis geboten: aber das Angebot in seiner ganzen empörenden Kargheit hatte sie mehr verwundet, als eine runde Abweisung.

Sie hatte das Packet wieder in der — ach so ärmlichen! — Wohnung gelassen und schlich nun trotz Ermattung und Wetter zu ihrem Manne in's Atelier, ihn «abzuholen». Denn so musste sie es nennen. «Führen» wäre richtiger gewesen, denn er sah in der Dämmerung des Abends nichts mehr. Aber er wollte es nicht Wort haben, er verspottete ihre Sorge und die Mahnung des Arztes. «Ich blind werden? Lächerlich! Das sind nur wieder Machinationen und Vorwände, mich abzuhalten. Ich muss arbeiten, ich bin es der Welt schuldig und mir; und uns! Je ärger die augenblickliche Verblendung des Publicums ist, — desto sicherer fühle ich, es wird meine Zeit kommen. Ich werde siegen! Verlass Dich darauf und zerquäle Dich und mich nicht mit unnützer Kleinkrämerei und Sorge»!

Und dabei hatte sie gestern erst den Arzt gesprochen; der hatte mehr als je ernst dreingesehen

und hatte ihr erklärt, warum Hans selbst nicht an das drohende Unheil glauben wollte: «Das ist das charakteristische, verehrte Frau, bei diesen Fällen: der Patient will nichts von dem Zerfall seiner Sehkraft wissen; eigensinnig schreibt er die offenbaren Fortschritte des Uebels allen möglichen eingebildeten Dingen zu; — gewöhnlich kommt dann das Bewusstsein plötzlich nach einer Gemüthswallung oder dergleichen».

Es ging in jeder Weise zu Ende. Denn die befürchtete letzte Scene in der Tragödie ihres häuslichen Elends hatte angefangen: die Gläubiger ihres Mannes hatten Beschlag auf die Einrichtung des Ateliers gelegt, und morgen sollte der grausame Hammer des Versteigerers über jenem Häuflein Reichthum fallen. Morgen schon!

Hans wusste es wohl. Aber in einer finstern, trotzigen Verblendung sass er, als sei kein Sturm im Anzug, im Atelier bei der Arbeit; oder doch bei der Thätigkeit, die ihm Arbeit hiess. Er that, als wolle er von der Staffelei weg nur der Gewalt weichen. Und kein Zittern, keine Unruhe verrieth, dass er vor jenem Morgen sich fürchte, dass er wehmüthig begriffe, heute sei der letzte Tag im Atelier! .... Von den Collegen, die ihn meist für «verrückt» hielten, — das ist ja das Modewort, mit dem jede kleine Abweichung vom herkömmlichen geistigen Uniformzuschnitt abgethan wird, — wurde er in letzter Zeit gemieden. Viele hatte er sich verfeindet durch sein immer schroffer und absprechender werdendes Urtheil, den «Jüngeren» galt er für einen Phantasten und Zopfträger — wer malt heut noch Allegorie und Farbenorgien! — und den «Klugen» gar musste es erspriesslich erscheinen, von dem verschuldeten Mann fern zu bleiben. Er war vereinsamt; aber er trug das mit demselben stolzen, verachtungsvollen Lächeln, das er all' seinem Missgeschick entgegensetzte. Das Schiff seines Lebens, schon lange von Klippen umgeben, segelte geraden Weges auf den Felsen los, an dem es zerschellen musste. Er sah es, er wusste es, aber er wandte das Steuer nicht. Mochten doch die Felsen vor ihm versinken, ihm Platz machen; wohinaus sollte er sonst auch? Nirgends war Fahrwasser zu sehen. War es darum seine Schuld oder eigentlich die des Geschicks, die ihn in diese Lage gebracht? Er wollte nicht mehr hoffen — im gemeinen Sinne; aber auch darum nicht mehr fürchten.

Und darum «arbeitete» er auch heute fleissig weiter.

Sein Atelier — ehedem, als man noch Ateliers «einrichtete», als Meisterstück berühmt, war eine Gruppe von Räumen, die eine Art wilden Museums darstellten, in dem Alles vertreten war, was Kunstzweige aller Art, Stile aller Nationen, Bedürfnisse aller Zeiten hervorgebracht. Einst war der Aufbau, das tausendfache Aendern und Bessern seine Leidenschaft gewesen. In letzter Zeit hatte er angefangen, ungeheure Flächen Atlas in brennenden Farben über Wände und Möbel zu breiten, alles Zartere und tonig Gestimmte verdeckend. «Das ist alles Kleinkram, — Sauce, — verwirrter, dunkler Unsinn! Gross, — riesig, — leuchtend, — in berauschenden Falten muss es um mich prunken; das gibt Lust und Muth zu Farbe und Licht!»

Und die Wirkung war auf seinen Leinwanden zu sehen: immer schärfer, schneidender wurden die Farben, immer heftiger die Gegensätze, — längst über das Maass des Erlaubten, Begreiflichen, selbst für decorative Compositionen, hinausgehend; leidenschaftlich trat die Vorliebe für «giftig grelle» Farben hervor; und die Zeichnung schwand darunter mehr und mehr.

Ob er das fühlte? Heute besonders schien alle Zufriedenheit von ihm gewichen.

Seine Frau fand ihn, keuchend vor Anstrengung, wie er hastig und wild aus alten, riesig grossen Leinwanden eine hervorzerrte. Das vorher an der Staffelei gewesene Bild lag, mit dem Kratzmesser zerfetzt und zerschnitten, am Boden.

«Noch einmal fang' ich's an! — Aber diesmal so wie ich will, und Niemand darf mir dreinreden. — Weisst Du, so wie die erste Skizze war, — die Hauptfigur in blendendem Licht, — vorn Alles dunkel — und das Gesindel links so brutal wahr, wie noch nie!» ....

Die Idee war: «Der Weg der Anmuth durch's neunzehnte Jahrhundert». Im Hintergrund die Gestalten aus der Zeit der Grossväter; diese noch im Zauber der Grazie befangen, ihr nachblickend; je mehr nach vorn, desto hässlicher, roher wurden die Gestalten, die Alle das Kleid ihrer Epoche trugen; bis zuletzt, vorn, eine cynisch freche Bande, aus dem Abschaum der Gesellschaft gebildet, höhnend und kothwerfend die Göttin verfolgte; diese selbst, in himmlisch keuschem Erröthen, eilte schnellen Schrittes vorwärts, Thränen der Scham auf den Wangen. Ursprünglich war die Gestalt der Grazie unbekleidet gewesen; später hatte er ein Phantasiecostüm erfunden, das er hundertmal änderte. . . .



Josef Wopfner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Holzfischer auf dem Bodensee.



Und nun fing er fieberhaft an. Mit einem grossen Pinsel, den er auf's Gerathewohl in eine Farbe stupfte, umfuhr er die Conturen; aber da es eine früher bereits bemalte Leinwand war, so wurde ein grausames Chaos daraus, in dem er sich selbst nicht zurechtfand.

«Es wird schon dunkel. — Steh' mir nicht im Licht! Zeig' mir lieber — wo hatt' ich doch den Arm der —»

«Hier, Hans». Und sie deutete schüchtern hin.

«Dummes Zeug! Das ist ja vom frühern Bild!»

Sie widersprach nicht. Er skizzirte den Arm, getrennt vom Körper, mitten in die Luft. . . . . .

Frau Ottilie schlich in eine Ecke und bändigte mit Gewalt ihre Thränen; Zuschauen war eine Marter. Komme, was da wolle — jede Aenderung war willkommen!

«Das ist wieder Deine Theilnahmslosigkeit!»

«Hans!»

«Wozu kommst Du überhaupt her?»

«Ich dachte, wenn Du aufhörst, gehen wir miteinander nach Haus».

«Natürlich! Deinen «erblindenden» Mann führen; Dich zeigen, wie Du ihn umsorgst. Das passt Dir; statt — —»

Er murmelte Einiges und patzte weiter. — Plötzlich, nach einer Weile, wandte er sich zu ihr: «Nun, — Du hattest mir ja versprochen, eine freudige Nachricht zu bringen. Was ist's damit?»

«Es ist mir fehlgeschlagen, Hans; ich hatte so gehofft, dass es gelingen müsste . . . .»

«Pah!» machte er geringschätzig. «Kein vernünftiger Gedanke durchkreuzt Dein Hirn, der uns wirklich Hülfe brächte. Sorgen, sich härmen und grämen, um Pfennige feilschen, mir Süppchen brauen und Pantoffeln wärmen — das ist Deine ganze Philosophie, mit der Du unser Verderben keine Stunde aufhalten wirst, mich aber um die letzten ruhigen Stunden bringst».

Er wüthete wieder eine Zeit lang auf der Leinwand: dort verwirrte sich Alles immer mehr und mehr.

«Erbärmliches Licht in diesem Kasten. — Ich kann kaum mehr sehen und es ist noch nicht 4 Uhr. — Wie? Das Fenster ist gross genug, sagst Du? — — Willst Du es glauben, dass ich zwischen dem rothen Vorhang dort hinten und dem hellblauen Atlas da nicht mehr unterscheiden kann? Sieh' doch das Wetter draussen! Und wenn das Hausmeisterpack die Scheiben nicht putzt! Mich brennen die Augen förmlich vor Anstrengung. Aber natürlich, an all Dem bin ich wieder schuld — nur ich! Das ist das Bitterste in all' der Noth: Diese wahnwitzigen Vorwürfe, die Du mir machst — —»

«Ich, Hans?» fragte sie, schmerzlich betroffen.

«Allerdings Du! Dein Schweigen, — Deine jetzige Frage ist ein Vorwurf! Alles könntest Du vermuthlich besser machen; mein ganzes Leben, wäre es vor Dir enthüllt, würdest Du für eine Kette von Fehlern halten. Immer würde ich Schuld haben an Allem. — — Ich möchte nur wissen, ob Du mich auch verurtheilst, weil ich mich von jenem alten Egoisten, dem Grafen Altmann, losgesagt habe».

Sie schwieg einen Moment; und mitten in aller Betrübniss kam ihr die Klugheit zurück; sie sagte:

«Altmann? Ach ja, Dein Gönner; ich las neulich, dass er einen Organisten für die Schlosskirche sucht». —

Hans antwortete nur mit «hm!» — Aber nach einer Pause: «Zu aller Ironie des Schicksals fehlte nur, dass er mir die Stelle anböte. Er, der von je mein Unglück war! Dem ich selbstlos die besten, fruchtbarsten Jahre gewidmet habe! Der mein Werk besitzt, wie der Drache den Schatz; der meine Bilder da draussen vergraben hat, so dass die Welt sie nicht kennt. — Und das ist nicht Alles: als er mich ausgenutzt hatte, entliess er mich nicht nur, er sorgte auch dafür, dass ich niemand Anderm mehr so wie ihm dienen konnte. Woher denn sonst das Wunder, dass meine Sachen von dem Augenblick keinen Anklang mehr fanden? Und nun redete er sich, gereizt durch bescheidene Einwürfe und Zweifel Ottilie's, völlig in Wuth, indem er jenen ehemaligen Gönner als Urheber alles Unglücks, aller Misserfolge mit den schwersten Verwünschungen bedachte.

Zuletzt — er fuhr nur noch unsicher zeitweise mit dem Pinsel hier- und dorthin — warf er plötzlich die Palette krachend in einen Winkel und schrie:

«Ihn klage an! Von ihm verlange unser Glück, ihm auf die Seele weine Deine Thränen! — Aber was nutzt das Reden. Ich schreibe es ihm . . . . ich thu's! Er muss, er soll wissen, dass sein Ziel erreicht ist, — dass ich zu Grunde gerichtet bin . . . . Er soll's erfahren, wenn ich . . . . . Denn ich muss Dir sagen, denke nicht weiter an Ausflüchte, Versuche und Hoffnungen. Es gibt keine. Denke nicht armselig an Arbeiten und Sparen — ich will nicht langsam verhungern. Denke lieber, wie wir mit Würde das unwürdige Dasein verlassen! . . . .»

Eine Pause. Sie schwieg; auf den Lippen lag ihr

das Wort: «Hans, — denke an Dein Kind!» — aber wozu jetzt Oel in die Flamme giessen?

Und er verbiss sich in den Gedanken, das Leben zu verlassen; mit grossen Schritten, oft über Teppiche stolpernd, überall sich stossend, lief er auf und ab. In abgebrochenen Sätzen machte sich sein versteckter Ingrimm Luft. Es war bald nur noch das sprunghaft unzusammenhängende Raisonniren über Alles, Gott und die Welt. Wie Peitschenhiebe, mit denen ein Wüthender leblose Gegenstände regellos auf seinem Wege trifft, nur um den Zorn auszulassen, so tobte er geraume Zeit wild und vernunftlos dahin. . . . .

Allmählich aber kam Ermattung dazu. Er sprach, er schrie nicht mehr. Dann und wann ein heiseres Lachen, das vielleicht einen Gedanken verhöhnte; zuletzt nur ruheloses Umherwandern. — Ottilie, von Anstrengung und Furcht ergriffen und ermattet, war lautlos in ihrem Winkel sitzen geblieben, den Kopf zurückgelehnt, die Hände gefaltet; so hatte sie lange gesessen, mit geschlossenen Augen, — ohne Gedanken, — fast ohne Besinnung . . . .

* * *

«Gehen wir! 's wird spät».

Die Worte weckten sie; sie brachte ihrem Manne den Hut, den Stock. Dabei fiel ihr schwer auf's Herz, dass dieser klanglose, trockene Abschied aus dem Atelier der letzte sein sollte!

Wie oft, seitdem sein Leiden bedrohlich geworden, hatte sie sich den erschütternd tragischen Moment ausgemalt: der Künstler nimmt Abschied von seiner Werkstatt auf ewig! Von seinen Werken, von seinem Schaffen, seiner ganzen Welt! Tastend, mit umnachteten Augen, die unfähig sind einen letzten Blick auf die Staffelei zu werfen, wankt er zur Thüre; er überschreitet die Schwelle: wohin? In das Nichts eines nutzlosen, freudlosen Daseins!

So hatte sie es gefürchtet und geträumt. Und nun?

«Wozu mir immer den Arm halten?» rief er rauh und ungeduldig. «Ich finde selbst».

Er fand die Thüre aber nicht so leicht; und das Schauspiel war schmerzlich und peinlich zugleich.

Die Treppe hinunter ging er leicht, aus Gewohnheit die Zahl der Stufen schätzend. Ottilie ging beruhigter neben ihm zum Haus hinaus bis in den Hof — denn das Atelier lag im Hintergebäude eines Complexes von hohen, düstern Häusern. Vom Atelierhaus kommend, sah man geradewegs durch die Thoreinfahrt auf die belebte Strasse hinaus, wo die Lampen schimmerten, schwefelgelbe Punkte im finstern Schatten bildend. Von oben her aber strahlte tiefroth der Wolkenhimmel herein, der den Abend des stürmischen Tages mild verschönte.

Angesichts dieses oft gesehenen Bildes schritt Ottilie weiter; aber Unerwartetes hemmte ihren Schritt.

Hans blieb plötzlich stehen, riss die Augen weit auf und breitete die Arme vorwärts aus . . . .

Er athmete ein paar Mal heftig — dann fing er an zu zittern . . . . schnell griff er nach Ottilie, fasste krampfhaft ihren Arm, ihre Schulter — immer geradeaus starrend, als sähe er ein schreckliches Phantom . . . . Und er sah auch Etwas, aber es war kein Phantom; er sah zum ersten Male die Wahrheit: er sah — nichts!

* * *

«Ottilie — ich bin — blind!!» — —

Sein Ruf hallte von den Mauern wider, und verhallte.

Die Frau aber stürzte aufschluchzend an seine Brust und barg ihr Gesicht.

Da geschah ein Wunder. Seine Arme kamen weich und langsam, sie zu umschliessen; und auf ihr Haar drückte er einen Kuss . . . .

Und dann zuckte auch seine Brust und er brach in markerschütterndes Weinen aus . . . .

Es war spät geworden und der öde Hof leer und still; Niemand sah die Beiden dort stehen; sie blieben lange, lange so. —

Endlich fuhr er auf, da sich Schritte näherten, und schob seinen Arm unter den seiner Frau.

Weich, fast schüchtern sagte er: «Führe mich, Tilly, und — — weisst Du wohin? — Ich denke am besten auf's Telegraphenamt. Dort dictire ich Dir eine Depesche an — an den Grafen . . . .»

Sie fuhr zusammen, er fühlte es.

«Ich will ihn fragen, ob . . . . jene Organistenstelle . . . .»

Weiter kam er nicht. Es dauerte geraume Zeit, bis er sich sammeln konnte. Ottilie fühlte im Moment tiefsten Unglücks den Keim einer so seligen, friedlichen Zukunft!

«Lass uns wieder in's Haus gehen, Hans, dort besprechen wir in Ruhe —»

«Nie wieder einen Schritt dorthin! Im Atelier lasse ich alle bösen Geister zurück. Und jetzt brauche ich die guten Geister; vor allem Dich, Du armes Weib. — Werde ich Dir — sage mir das, — werde ich Dir nie lächerlich sein in meiner Unbeholfenheit? Wirst

Du Deinen Mann ertragen können, wenn er so eine Rührstückfigur für eine Vorstadtbühne geworden ist?»

Sie drückte ihm den Arm mit beiden Händen, und indem sie auf die Strasse hinaustraten, eng aneinander geschmiegt, — sagte sie:

«Wird denn das lächerlich sein, wenn Du Orgel spielst? Denke an die hohe Wölbung, von der's so herrlich wiederklingt, — denke an Deinen «Pilgergesang», Deine «Präludien», — Deine «Trauermusik», Deinen «Sphärengesang» — —

«Ja», — murmelte er und ein stilles Lächeln zog über sein Gesicht — «ja; den auf der vox angelica...! Komm', auf's Telegraphenamt!»

* * *

Der Herr Anatol Peternik in Neutitschein, der vor vier Tagen die Stelle zugesagt erhalten, bekam ein tüchtiges Abstandsgeld. Die alte herrliche Orgel merkte, dass sie jetzt einen Meister erhielt; einen, den sie schon kannte!

Und der Meister, Hans Eggmühl, sagte in seiner neuen, heiteren Weise: «Wer darf mich bedauern? — Blind? — Ich war's früher; jetzt wohne ich im hellen Lichte!»



EIN BRIEF VON UNTERWEGS

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

Im Kunstverein zu München hingen Vorfrühlings- und Frühlingsbilder die schwere Menge, auf dem grossen Oberlichte aber lag der Schnee in einer Dicke, die man dankbarer Weise als eine mässige bezeichnen musste,



Max Liebermann. Nähschule.

es waren ja blos ein paar Zoll. Den Finken und Amseln blieb das Lied vor lauter kühlen Frühlingslüften im Halse stecken und die neuesten Frühjahrsmoden hätten eigentlich sammt und sonders à la Eskimo gehalten sein müssen. Am Ofen stehen, die Hände wärmen und dazu singen: «Der Mai ist gekommen, die Bäume

schlagen aus», das ist etwas seltsam, drum fuhr ich in der angefangenen Strophe weiter

«Da bleibe, wer Lust hat,
Im Pelze zu Haus» —

Irgendwo musste doch die Sonne scheinen, aber wieviele Breitegrade südlicher wohl? Probiren geht über studiren, drum eingepackt und fort, fort, über den Brenner. Ja! da schien die Sonne, aber ihre Strahlen erinnerten mich stark an Blümchencaffee oder andere Dünnheiten. In Bozen blühte es wohl, aber ich bekam den Eindruck, den etwa weissgekleidete Festjungfrauen mit blaugefrorenen Nasen machen, also weiter, weiter. Ganz undankbar will ich nicht sein; hinter Ala, bei der italienischen Grenze, wie sich das übrigens ganz von rechtswegen gehört, wurde es warm oder sagen wir w — ärmlich. Die Berge waren duftig blau, einzelne kleine Dunstballen am Himmel erinnerten daran, was für ein gräulich dunkles und unliebenswürdiges Wolkenchaos weiter nördlich über der Welt schwebe; an den steinigen Berghalden standen grosse Baum-Bouquets, roth, weiss, lila — ich verstieg mich zu dem zwar nicht ganz neuen, aber doch immer wieder wahren Gedanken, dass hier die Natur etwas Bräutliches habe — während bei uns im Norden noch kaum von Verlobtsein die Rede war; dann kamen die wunderbar grossartigen Felsmassen der Veroneser Klause, die prächtige Landschaft um Domicigliara, von fern dämmerten blau-neblig die Thürme der Stadt Dietrich's, des deutschen Helden auf, dann Vorwerke über Vorwerke, Wälle, Brückenköpfe und was weiss ich sonst für Köpfe, weiter die mächtige Porta nuova, die starren mächtigen Quadermassen des Amphitheaters — ja, Verona ist viel, viel italienischer als manche weit südlicher gelegene Stadt. Auf der obersten Terrasse des Giardino Giusti brannte die Sonne wirklich ganz anständig. Also endlich einmal! Drunten in den Strassen aber und auf den Etschbrücken blies ein Wind, frostig, kalt, staubaufwirbelnd, zahnwehbringend. Und aus diesem Zahnweh kam dann etwas Anderes, ein geschwollenes Gesicht in optima forma. In einem italienischen Gasthofszimmer zweiten oder dritten Ranges aber tagelang mit solch einer unfreiwilligen Gesichtsvergrösserung sitzen und Vaseline in solchen Quantitäten auftragen müssen, dass selbst der älteste, härteste Seehundsfell-Koffer wieder weich

Max Liebermann. Garten-Gang.



Frederic A. Bridgman pinx.

Sommerabend



würde, das ist ein Genuss problematischer Art. — Man feierte das fünfzigjährige Priesterjubiläum des Bischofs; übrigens war es vielleicht auch blos das vierzig- oder dreissigjährige — ich weiss es nicht. Jubiläen regnet es ja heutzutage nur so, hat doch in München der Pächter eines grossen Restaurants das «einjährige Jubiläum» seiner Installation mit bengalischer Beleuchtung und grossem Tam-Tam-Schlagen gefeiert. Es wird wohl nimmer lange dauern, dass man z. B. den Jahrestag des ersten glücklich bestandenen Bankerotts feiern und sich im Freundeskreis daran erinnern wird, wie viel man aus solchem Schiffbruche gerettet hat. Das zählt Alles auch zur «Kunst unserer Zeit».

Zu dem Bischofsjubiläum strömte natürlich viel Volk herbei, auch grosse Kirchenfürsten. Selbstverständlicher Weise war das Anlass zu mannigfach ersonnener Decoration, das Nobelste sollte der Dom enthalten. Wenn man in den Berichten des sechzehnten Jahrhunderts von solchen Festdecorationen liest, so hat man allen Grund, an schöne Dinge zu denken, halfen doch die grössten Künstler bei solchen Gelegenheitsdecorationen mit, aus deren spontanem Entstehen sich gar oft Kunstwerke bleibender Art herauskrystallisirten. Kein Wunder, wenn man also mit Erwartungen nicht geringer Art bezüglich solcher Dinge dann die Hallen eines imponirenden Bauwerkes betritt. Aber ach — da muss man alle speranza lasciare. Es war das dummste, geschmackloseste Zeug, gerade wie wenn es von lauter Tapezierern, die sich ja mit Vorliebe «Decorateurs» nennen, gemacht worden wäre: Schlappe Vorhänge aus dünnem, parallelfaltigen Stoff zwischen den Säulen und über den Altären, Guirlanden von der Magerkeit italienischer Municipio-Cassen, aber viel Commando und Aufregung. Also auch da wie bei uns! Ich floh. Wo man auf Weg und Steg von Eindrücken künstlerischer Art verfolgt wird, die allerdings mit der Vergangenheit, nicht mit unseren Tagen, in Verbindung stehen, da hat es etwas Trostloses an sich, sehen zu müssen, wie eine der hervorragendsten Eigenschaften eines Volkes, grosse, weltbewegende Begabung für Alles, was Kunst heisst, bis beinahe zum Gefrierpunkt herabsinken kann. Man schaut durch so und so viele stolze Palastportale und erblickt dann Dinge, ob denen einem die Haare zu Berge stehen: An der Hausmauer inwendig, die dem Portal gegenüber liegt, allerlei gemalte Park- und andere Landschaften, die es deutlicher als alles Uebrige sagen, dass Italien nicht der Boden der decorativen Landschaftsmalerei par excéllence sei. Nein, es ist zum Theile geradezu fürchterlich, diese Veduten, die eine optische Täuschung hervorbringen sollen und bei deren Anschauen man sich über den Geschmack der Palazzi-besitzenden Bevölkerung beim besten Willen nicht hinwegtäuschen kann. Es sind eben auch Hausbesitzer. — — —



Max Liebermann. Kinderportrait.

Ich sah später die Jahresausstellung zu Florenz und bekam da erst recht die Ueberzeugung, dass jene Veroneser Palasthof-Malereien durchaus nicht der Ausfluss localer Kunstgebarung seien. Davon später ein Wort, man muss mit dem Aergsten nicht gleich schon anfangs kommen. Das Alte — all das war bezaubernd wie immer, gross, stolz, schön, menschlich wahr, viel wahrer als die meisten Veristi, und dann konnte ich mich ausserdem des Gefühles nicht entschlagen, dass den Alten auch was eingefallen sei und sie wahrscheinlich aus unserer Zeit auch einen künstlerisch grossen Extract zu ziehen verstehen würden, wenn sie lebten. Das kann man unseren modernen Künstlern nicht in allen Fällen nachsagen, noch viel weniger aber jenen, die aus vergangenen Kunstperioden das eine oder das andere Fett-Auge abzuschöpfen bemüht sind, um es uns als eigene moderne Arbeit aufzutischen.

Ich wanderte durch die Porta Vittoria nach dem Campo Santo hinaus, um das Eine und Andere wieder

einmal zu sehen, doch auch da war's mir, als hätten die Neuen von den Alten nicht viel anderes geerbt, als den Meissel und den Bohrer; einiges wenige zeugte von wirklich plastischem Sinne, das Gros war marmornes Gigerlthum. Wenn man damit die ernsten grossen, beinahe plumpen Särge in dem eng umfriedeten Platze vergleicht, wo die Scaligergräber stehen, so will es fast scheinen, als wäre unserer Zeit das wahre künstlerische Mark und Bein abhanden gekommen. Von den riesigen Baldachinen mit ihren mächtigen bekrönenden Reiterfiguren will ich gar nicht sprechen, aber diese eckigen, trotzigen, ungeschlachten Erscheinungen charakterisiren



Max Liebermann. Schusterwerkstätte.

ihre Zeit doch in einer ganz wesentlich anderen Weise, als es die Mehrzahl unserer neuen Monumente mit und ohne Pferd thun. Das Gewand macht's nicht aus, ich könnte mir einen Mann unserer Zeit, einen Bismarck beispielsweise, sehr gut denken wie den Colleoni zu Venedig oder den mächtigen Gattamelata zu Padua, in grossen, stolzen Zügen, ein Abbild eiserner männlicher Willensfestigkeit. Ja — mir fiel immer wieder ein, was der unglückliche Stauffer, den die Welt natürlich für einen Realisten vom reinsten Wasser hält, in einem seiner Briefe von Rom schrieb: « Mir wird immer klarer, dass Malerei ist, was man nicht photographiren, Plastik,

was man nicht nach dem Leben abgiessen kann.» Und Stauffer muss als Künstler doch mit unter die Ernsthaftesten unserer Tage gerechnet werden! Freilich hat er Das, worauf es ankommt, auch erst recht begreifen gelernt, als er nach Italien kam. Dass er da in Menge sah, wass man auch bei uns an einem Dürer und Holbein lernen kann, hat bei ihm die feste unwandelbare Anschauung über den Ernst der Kunst erst richtig gezeitigt. Es wird sich später in einer gesonderten Arbeit Gelegenheit geben, des Speciellen auf diesen leider allzufrüh geschiedenen Künstler zurückzukommen und sein eigentliches Glaubensbekenntniss an der Hand seiner Briefe und seiner zum Theil geradezu ausserordentlich grossartigen Gedichte wiederzugeben. Er war einer von Jenen, die von den Alten lernten, ohne auch nur im Entferntesten in den Fehler zu verfallen, sie in Aeusserlichkeiten nachmachen zu wollen. Diese sind es, die wir abstreifen müssen, weil sie uns zum reinen Selbstbetrug führen; aber mache sich Keiner weis, auch der Beste nicht, dass er der Natur irgendwie näher stehe, als es die Alten gethan haben; die Wahrheit, die ein Dürer ebenso wie ein Rafael oder Velasquez in ihre Portraits legten, kann ganz einfach nicht in schlagenderer Weise gegeben werden. Die wirklich grossen Künstler aller Zeiten werden eben doch immer zu Recht bestehen bleiben; ihre Sprache war frei von den Schlagworten unserer Tage, die im Grunde genommen nichts als Tagesmoden bezeichnen und der eigentlichen Kunst gegenüber mehr wie Curiosa oder Abnormitäten wirken, die vielleicht einmal pfundweise verkauft werden. Kunst und Natur werden bei aller künstlerischen Wahrhaftigkeit immer zweierlei Dinge bleiben. Wird die Natur zur Kunst, dann verleugnet sie ihr Princip absoluter Freiheit, umgekehrt aber fehlen uns die Mittel, um die Kunst der Natur völlig gleich zu machen.

Eine Fahrt durch die lombardische Ebene, ausser an den Ufern des Po, ist in den meisten Fällen ein Genuss zweifelhafter Art, zumal bei trübem Himmel. Das regelmässig bebaute Terrain mit seinen endlosen geraden Linien bietet nichts, was nicht beinahe mit Cirkel und Lineal zu machen wäre; hin und wieder unterbricht ein Gehöft die Gleichartigkeit der Umgebung, manchmal auch eine bis zur Unkenntlichkeit geschnittene Pappel, der man nur ein ganz, ganz kleines Büschel von Zweigen am obersten Ende gelassen hat. Und wenn das nun obendrein grau in grau dasteht, das Auge umsonst nach irgend etwas sucht, was perspectivische Wirkung in das Ganze brächte, so darf man doch wohl das Wort «Langeweile» in nahe Betrachtung ziehen. Station um Station immer dasselbe, in Mantua unterbrochen durch Häuser, deren Aussehen mit dem Begriffe der Ungemüthlichkeit in allernächster Beziehung steht; auf den seichten Wasserbecken, welche sich um die Mauern der Festung ziehen, spielten in milliardenfacher Menge die kleinen Kreise, welche durch den niederträufelnden Regen entstehen, an der Station rannte ein heiser geschrieener Zeitungsverkäufer auf und nieder; an der zerbröckelnden Mauer des Gebäudes kauerte ein altes, in zerfetzten Kleidern fröstelndes Weib und bot saure Orangen zum Verkaufe — es war ein Stimmungsbild bester Sorte. Endlich, Gott sei's gedankt, tönt von vorn der Ruf: Tenza! (partenza), von rückwärts klingt es wieder: Pronti! dann ein Pfiff der Locomotive, der sich anhört wie die Stimme eines jungen Mannes in der Periode des Mutirens, ein ächzender Stoss und wieder hinaus in die Landschaft, an deren grauem Horizont bald die letzten Silhouetten von Dächern und Thürmen im Regen-Nebel verschwinden. Das war so ein Stück von italienischem Frühling!

Endlich kam Modena, weiter Bologna, wo es mir in der Eile erging wie am Billetschalter zu Ala; es wurden mir nämlich verschiedene falsche Geldstücke zugeschoben, die man aber hier wie dort nicht anzunehmen braucht, nachdem es ja selbstverständlich an beiden Orten «blos aus Versehen» geschah, und zwar verschiedenen Reisenden gegenüber, die sich darüber beschwerten. Ich glaubte übrigens irgendwo an einer nördlichen Bergbahn zu sein, denn es sah im Apennin nicht um ein Jota anders aus als am Brenner. Die Hänge ohne Grün, die Bäume blätterlos, die Schluchten und Runsen der Bergbäche halbdämmerig, die Menschen überall mit dem Stempel frostiger Empfindung, die weiten Radmäntel um die Ohren geschlagen und missvergnügten Gesichtes die Reisenden betrachtend, vielleicht auch mit Wehmuth der Zeiten gedenkend, wo der kategorische Imperativ «Faccia per terra» die Diligence-Einwohner zittern machte, so dass sie sich ruhig die Taschen ausleeren liessen. Gerade die Gegend hinter Bologna war berühmt; kleine Banden sollen auch jetzt noch hin und wieder auftauchen, die grossen aber setzen sich aus lauter «anständigen» Leuten zusammen und leben

nicht mehr im Buschrevier, vielmehr nehmen sie öffentliche Stellungen ein, wie z. B. die behördlich angestellten Kirchen-Restauratoren, die, um einen speciellen Fail zu nennen, an San Marco zu Venedig sehr viele Steine aus den Mauern brechen liessen, «weil sie nicht mehr gut seien». Dass die ausgebrochenen Blöcke zum Theil die kostbarsten antiken Marmorsorten und trotz ihrer «Unbrauchbarkeit» für colossales Geld nach England verkauft worden seien, das freilich stand nicht in den officiellen Berichten, aber wahr ist es deswegen doch.

Wer Freude an Tunnels hat, kann sich hier gütlich thun, es sind ihrer viele. Endlich waren wir auf der Höhe. Da lag nun tief, tief unten das alte schöne Pistoja im vollen Sonnenschein. Dann ging's in weitem



Max Liebermann. Interieur.

Bogen über das Schlachtfeld, wo Catilina fiel, hinab in's Tiefland, immer weiter in's volle, südliche Licht hinein. Dann kam Prato, die herrlichen Hügel von Fiesole, drüben grüsste San Miniato, der Campanil und die mächtige Kuppel des Domes ragt über den Baumkronen und Dächern empor — mir schlug das Herz, als müsst' ich einem alten Schatz in die Arme fliegen, ich hätte jauchzen mögen und den ersten besten Menschen umarmen. Jetzt nur schnell, schnell heraus und fort in's Quartier und dann wieder hinunter — doch nein, was zum Fenster hinaus sichtbar ist, das ist schon eine ganze Welt voller Erinnerungen. Die Strasse ist nach Leo X. benannt, gleich daneben heisst eine andere nach Lorenzo Magnifico — offenbar hat man sich beim strassentaufenden Municipio gelegentlich einmal daran erinnert, dass es einst Medici in Florenz gab! Nicht weit







Ernst Zimmermann. Studie.

darüber die Höhen von Fiesole mit den niederblickenden Häusern, jene Hügel, an deren Erscheinung ein Liebreiz eigener Art hängt und endlich zum Schlusse in weichen, weitgezogenen Linien tiefblau der Appennin! Ja, es ist das alte, herrliche Florenz, die Blumenstadt — verzeih' mir's, nordische Heimath, dass mein Herz so voller Jubel! Vielleicht ist's das Frühjahr allein, der Sonnenschein, ein Paar Blumen — — vielleicht, vielleicht auch das Gedenken, dass hier der Boden ist, von dem aus die Befreiung der Geister sich vorbereitete, kurzum der Boden, der mit dem Worte «Renaissance» verbunden ist, wie der lebende, athmende Körper mit dem Blute, das zum Herzen strömt und von dort wieder bis in die feinsten Aederchen des verzweigtesten Organismus hinausgetrieben wird. Freilich haben die Quattro-Centisten und Cinque-Centisten nichts gewusst von der Bezeichnung, welche ihrer Zeit und ihren Bestrebungen von einer späteren Periode gegeben worden ist. Auch ist das Wort «Renaissance» zum Theil gar nicht richtig, denn die befreienden Thaten des Geistes und der Kunst waren zu eigenartiger Gattung, als dass sie wie eine aufgewärmte Geschichte angeschaut werden konnten, rissen sie doch den ganzen Menschengeist in Bahnen, die er früher nie gekannt hat. Die Renaissance im weitesten Begriffe war eine Revolution in des Wortes edelster Bedeutung, und wenn man einen der Hauptherde dieser umgestaltenden Geistesbewegung kennen lernen will, so ist die Arno-Stadt wohl die edelste Vertreterin. Und wer es versteht, zu geniessen, sich Eindrücke zu holen, die haften bleiben wie die Erinnerung an grosse Melodien und Bilder, der wird auch ohne Reisehandbuch da seine Rechnung finden, es heisst blos: «Die Augen aufmachen, um nicht lediglich optische Eindrücke zu haben, sondern um damit zu fühlen!» Freilich laufen die meisten Menschen als Namens- und Datumverzeichnisse in der Welt herum

vom Fenster fliesst der Mugnone am Wall hin, der diesen äussersten neuen Stadttheil abschliesst, nicht etwa aus fortificatorischen Gründen, sondern in gleichem Sinne wie die «Linie», der viel besprochene Mauergürtel, die Stadt Wien davor bewahren musste, dass keine Kartoffel und keine Wurst unverzollt in die Stadt gelange. Auf dem Wall gehen die Wächter des Gesetzes auf und ab — was gilt ihnen der Frühling, die herrliche Landschaft, sie sind die Augen der städtischen Finanzwirthschaft, und das enthebt den Menschen aller überflüssigen Ideen über — nun z. B. über Poesie und andere Herrlichkeiten.

Jenseits des Mugnone ein Vorterrain, das herrlichste was man sich denken kann: grüne, wirklich grüne Wiesen mit duftenden Blumen, ganze grosse Büschel blühender Rosenstauden, Baumgruppen, Pappeln, Cypressen und volle Laubwipfel, zwischen denen hin und wieder ein flaches Dach hervorschaut, dann sanft gewellte Hügelketten mit prächtigen Gärten und Villen, Alles wie breite grosse Treppenanlagen aufsteigend, unendlich schön in der Linie, in der Farbe, dort die Villa Palmieri, in der Boccaccio dem «Decamerone» das Leben gab — und



Ernst Zimmermann. Studie.

und glauben, den Zweck einer Reise vollständig erreicht zu haben, wenn sie das im Reisehandbuche Gesagte mit dem Originale vergleichen. Am amüsantesten aber ist jene Quote, die à tout prix bewundern. So sah ich in der Accademia ein Häuflein Leute stehen, die nach Eroberung der zum Leben nöthigen Mittel in der Neuen Welt sich nun an den Culturwundern der Alten ergötzen. Unter einem Bilde stand «Ignoto» (unbekannt), worauf denn eine Dame der Gesellschaft erklärte, dieser Maestro Ignoto müsse offenbar ein seltsamer Kauz gewesen sein, denn man finde Bilder von ihm, die unter sich sehr verschieden seien. Ob die gleiche Dame es war, die beim Besuche des Palazzo Pitti eine leere Stelle an der Wand mit der Bezeichnung «Copiasi» (d. h. das Bild wird copirt, hängt also nicht da) dahin deutete, dass alle Bilder des Malers Copiasi weggenommen seien — das weiss ich nicht, aber sicher ist, dass man unter dem riesigen Schwarm der Kunst-Reisenden, man sollte sie eigentlich «Kunst-Hyänen» nennen, Exemplare trifft, die in guter Auswahl zusammengestellt bei Barnum ein Riesenaufsehen erregen würden. Sie stechen um so mehr von der Umgebung ab, als das Volk ringsum lebensfroh, heiter, liebenswürdig ist, wenn auch Manches verschwunden erscheint, was einer anderen Zeit den Stempel grosser Denkweise gab. Was am Italiener Jedem, der ihn kennt, in erster Linie angenehm auffällt, das ist die Gentilezza, vor Allem auch des Vornehmen. Die näselnde Von-Oben-Herab-Behandlung, die in Deutschland so sehr beliebt ist und in gewissen Kreisen zu den aristokratischen Alluren gezählt wird, ist dem Romanen fremd. Andere Dinge freilich berühren uns Barbari Tedeschi sonderbar.

Da existirte mitten in der Stadt das Viertel, das die Bezeichnung des «Mercato vecchio» trug; man kann sagen, es sei das Herz von Florenz gewesen, war es doch das alte Forum; es existirt seit allerneuester Zeit nicht mehr. Die engen Gassen, die feuchten, moderigen Winkel mussten dem Bedürfnisse unserer Tage nach Luft und Licht weichen, man riss kurzweg alles nieder. Dass aber das Stammhaus der Medici mit fallen musste, dass das Haus des Brunellesco fiel, das legt die Frage nahe, ob da nicht neben dem Sanirungs-Bedürfnisse auch ein gut Theil Barbarei und grobe Ignoranz sich geltend gemacht habe; wo die glorreiche Geschichte eines Gemeinwesens mit Namen verknüpft ist, wie es bei Florenz dem Namen der Medici und dem des Brunellesco gegenüber der Fall, da taucht doch mit Berechtigung die Frage auf, ob solche Wahrzeichen ruhmvoller Vergangenheit nicht der Schonung à tout prix werth gewesen wären! Camillo Boito, der kürzlich einen Vortrag hielt, äusserte sich dahin, dass, wenn er diese Zerstörung des alten

Ernst Zimmermann. Portrait-Studie.



TYPOGRAVURE HANFSTAENGL

Ernst Zimmermann. Skizze.

Centrums von Florenz ansehe, es ihm vorkomme, als müsste er der Section eines ihm geliebten Wesens, das mit behördlicher Genehmigung ermordet worden, beiwohnen. «Niemals wieder», schloss er, «soll mein Fuss, weder bei Sonnen- noch bei Mondenschein, da ruhen, wo das neue Florenz sich als Centrum der Stadt aufthut.» Es ist doch manchmal, wie wenn die Vorsehung sich mit städtischen Vertretern schlechte Witze erlaubte; diese Erfahrung kann man auch anderswo machen. Uebrigens regt sich in Italien in den wirklich gebildeten Kreisen allgemein ein Aberwille gegen das rücksichtslose Zerstören der Monumente und historischen Plätze, und man ist daran, einen Gesetzentwurf einzubringen, wonach keine Commune mehr von sich aus bauliche Aenderungen vornehmen darf, wobei die Existenz historischer Ueberbleibsel bedroht wird. Die Regierungsbaumeister wütheten hier mit ebensoviel Geschick, als sie es anderswo thaten, es bei deutschen Kirchenrestaurirungen in vielen Fällen noch thun! Natürlich, wer ein Staatsexamen hinter sich hat, ist eo ipso gescheidter als andere Leute, folglich muss das auch gut sein, was aus den Gedankenwerkstätten solch staatlich concessionirter und privilegirter Kunst-Bildungs-Inhaber hervorgeht. Man schaue nur manche dieser Architekturproducte an, wenn man sich den Appetit für modernes Bauwesen gründlich verderben will. Erstünden schliesslich noch Dinge, ob deren Vorhandensein man sich freuen kann, so läge die Sache vielleicht ein wenig anders. Aber es ist in Florenz ebensowenig wie in Rom oder sonstwo der Fall, denn die personificirte Langeweile, nicht etwa ein grosser Zug des modernen Geistes, macht sich da breit und sagt es laut, wie weit die Fähigkeiten der Enkel jenen der Vorfahren entsprechen. Wohl kehren die Formen der architektonischen Vorbilder, die auf Schritt und Tritt einem vor die Augen treten, auch an den modernen Bauten wieder, aber sie wirken wie aus Pappendeckel hergestellt; der Geist, der die Riesenquadern des Pitti aufeinander thürmte, er fehlt, und bei alledem begegnet man dennoch nicht einem genialen Wurfe, wie er sich, den Bedürfnissen unserer Tage entsprechend, z. B. in der Galleria Vittorio Emmanuele zu Mailand zeigt. Mit dem Ausbau der Domfaçade war weiter nichts erreicht, als die Abtragung einer Ehrenschuld. Das völlige Abreissen des Mercato vecchio aber setzt diesem einen Factum ein Fragezeichen von riesiger Grösse entgegen. Vielleicht fällt es demnächst

Ernst Zimmermann. Studie zu dem Bilde: «In der Kirche.»

Heinrich von Siemiradzki pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Wegzehrung.



Jemandem ein, an Stelle des Ponte vecchio eine moderne Eisenconstruction zu setzen oder die Kuppel des Domes zu einer Central-Telephonstation umzugestalten, warum denn nicht! Eines bleibt aber doch zu hoffen übrig, dass man nämlich in Florenz nicht thue, was in einer grossen, modernen Millionenstadt möglich war:. Ein monumentales Wachsfiguren-Cabinet, ein Panopticum, so zu sagen als Mitte der Stadt, wo Berühmtheiten der allerverschiedensten Art vom Publicum angestaunt werden, dass solche Curiositäten für Kunst hält und daran seine Studien macht! Es ist nur zu verwundern, dass man noch keine Wachsfiguren-Standbilder mit wirklichen Röcken und Hosen auf öffentliche Plätze stellt. Vielleicht kommen wir auch noch zu dieser Errungenschaft.

Italien hat eine Schule, sowohl unter seinen «hommes de lettres» wie auch unter den Künstlern, welche sich «Veristi» (Wahrheits-Apostel) nennen; man kann beiden nicht absprechen, dass sie mit ehrlichem Willen bestrebt sind, ihren Ideen an der Hand von allerlei guten und nicht guten Schöpfungen Geltung zu verschaffen. Ich hatte mir lange, lange Zeit den David von Michelangelo in der Accademia angeschaut und dabei hin und her überlegt, auf was für neuen Principien eigentlich die Wahrheitsbringer der Kunst unserer Tage ihre fruchtbaren Theorien aufbauen, ob sie im Stande seien, die Natur auch nur in einem Punkte realistischer wiederzugeben, als sie, um nur ein einziges Beispiel zu nennen, gerade in dieser Davidsfigur wiedergegeben ist, bei der allerdings ausser der anatomischen Wahrheit des Körpers auch noch ein anderer Umstand mitspricht, der künstlerische Geist nämlich, der die todte Materie belebt und aus dem jugendlich ungeschlachten Menschen eine riesengrosse, beinahe fürchterlich wirkende Erscheinung geschaffen hat! Noch ist Goliath nicht überwunden, das Wohlfeilste, der Schwertstreich, der das Haupt des Riesen vom Rumpfe trennt, liegt noch in weiter Ferne, es ist vielmehr das Auflodern des Gedankens in dem jugendlichen Kämpen: Mein Wurf muss ihn fällen! Der ganze Ideengang ist nur auf das eine Ziel gerichtet, die Hände, welche das Wurfgeschoss bergen, drehen dieses unwillkürlich, der Kopf, das Sinnen in demselben hat mit der Bewegung der Gliedmassen absolut nichts zu schaffen. Und was sind das für Gliedmassen! Es sind Hände, die an rauhe Arbeit gewohnt erscheinen, ihr grobknochiger Bau spricht dafür; der ganze Körper sagt es, dass diese Musculatur nicht in der Stube gross geworden ist, es liegt durchaus nur der Ausdruck des Naturkindes in der ganzen Erscheinung, nichts verräth das spätere Avancement zum König! Ich wüsste nicht, ob die Aufgabe realistischer und schöner zugleich hätte gelöst werden können. Michelangelo nahm bekanntermassen ein bereits


TYPOGRAVURE HANFSTAENGL

Ernst Zimmermann. Studie.

angehauenes Stück Marmor für diese Figur. Ursprünglich war das Material für eine ganz andere Statue bestimmt und diese auch bereits in den Hauptmassen angelegt. Sie blieb unvollendet liegen, bis der Meister der Medicäer-Gräber sich des angehauenen Blockes bemächtigte und ohne weiteres aus demselben die jugendliche Heldenfigur herausschälte. Ein ungemein interessantes Stück, in einzelnen Theilen ganz vollendet, in anderen noch völlig mit dem Blocke verwachsen, ist der im Hofe der Accademia aufgestellte Matthäus, eine Figur, wenn man die Meissel-Skizze so nennen soll, in der sich ebenfalls die ganze Wucht der Anschauung des grossen Meisters documentirt. Man sieht an den kühn weggehauenen Partien förmlich die Hast, die Ungeduld des gestaltenden Künstlers, der nicht schnell genug in Form und Linie vor sich sehen konnte, womit seine Riesenphantasie bereits vollständig im Klaren war. Das aber gerade ist es, was nicht blos seinen, sondern sehr vielen Bildwerken des Quattro- und Cinque-Cento jene Unmittelbarkeit giebt, die in vielen Fällen vom Bildhauer direct, ohne Punktirung nach dem Gypsmodell, aus dem Stein entwickelt wurden. Es gehörte dazu allerdings eine tiefgehende Kenntniss der Formen und bestimmte, absolut klare Vorstellung des Gewollten.

Unsere modernen Bildhauer dagegen stellen sich zunächst ein Modell aus Thon her, lassen es dann abformen und beginnen die Steinarbeit erst nach Fertigstellung des Gypsmodells; die Steinfigur ist mithin im Grunde genommen kein Original, sondern eine Copie nach dem Original-Modell, ein Umstand, der sich oft gar deutlich durch die mangelnde Frische fühlbar macht. Der in Florenz lebende Bildhauer *Hildebrand*, ein Künstler, an dessen Werken jeder Unbefangene Freude empfinden muss, hat bei seinen letzten Arbeiten das Princip der Alten befolgt, direct aus dem Stein heraus nach der Natur gearbeitet. Es wird sich in einem speciellen Artikel Gelegenheit finden, auf die trefflichen Arbeiten dieses Künstlers zurückzukommen, dem es verübelt wurde, dass er als deutscher Künstler in Florenz lebe, wie wenn es irgend einem Menschen zu verargen wäre, wenn er lieber an der Quelle trinkt, als aus zweiter Hand. Oder wird am Ende gar eine Professur an einer deutschen Academie als der höchste künstlerische Endzweck angeschaut? Möglich, dass es Käuze gibt, die das glauben.

Ernst Zimmermann. Zahme Indianer.

Unweit vom David in der Accademia hängt ein Bild, das weibliche Figuren in einem Baumhaine zeigt und wohl irgend eine Allegorie auf Jugend, Schönheit und Frühling darstellt. Näheres darüber weiss ich nicht. Ich weiss blos, dass es von *Sandro Botticelli* gemacht und eines jener Bilder ist, die unter der Erinnerung an tausend und abertausend bemalte Leinwanden ebenso fest und nachdrücklich haften bleiben wie die Figur der Magdalena zu Füssen des Kreuzes Christi von *Luca Signorelli*. Bei jenen blondgelockten, wundersam schönen Figuren auf dem Frühlingsbilde des *Botticelli* (dessen Würdigung als Galleriebild man der Fürsorge von Dr. Bayersdorffer in München zu verdanken hat, der es irgendwo aus einem dunklen Winkel an's Licht beförderte)

musste ich unwillkürlich an Böcklin und Klinger denken, und es ist mir unschwer, zu glauben, dass Beide dieser Schöpfung von ganzem Herzen zugethan sind. Die Schönheit, die sich darin ausspricht, hat gleichzeitig etwas Hochpoetisches, es ist ein gemaltes Gedicht. Uebrigens wenn man hier im Frühling herumschlendert an den Berghängen von Fiesole und Settignano, dann versteht man Böcklin in vielen Dingen erst recht, denn die Umgebung von Florenz hat ihn zu gar mancher Schöpfung begeistert; oft, wenn ich grüne, blumige Wiesen, die im Grunde genommen durchaus mehr landschaftlich als architektonisch wirkenden Villen in ihrer so fabelhaft malerischen Gruppirung der einzelnen Theile des Gebäudes, die farbigen Rosenhecken längs der Wege, die feurig blühenden, in grossen Büscheln zusammenstehenden wilden Tulpen und die silberig leuchtenden Oliven, darüber aber den Himmel mit seinen grossen weissen, langsam dahinziehenden Wolkenschiffen sah, da war's mir, als müsste ich mich an irgend eines der schönen landschaftlichen Bilder des Schweizer Meisters erinnern. Er hat sein Atelier übrigens an der Strasse längs dem Mugnone hin gehabt und brauchte nur aus dem Atelierfenster zu schauen, um den prächtigsten Landschaftszauber auf sich wirken zu lassen. Dieser Umstand veranlasste seiner Zeit ein paar Besucher seines Ateliers, die nicht recht wussten, was sie zu den Bildern sagen sollten, zu dem Ausspruche: «Die Aussicht von hier gehört doch wohl mit zum Besten an diesem Atelier», worauf Böcklin trocken erwidert haben soll, «wenn Sie sich die Mühe nehmen wollen, hinauszugehen, so haben Sie das unten auf der Strasse noch weit schöner.» Ob die Besucher den deutlichen Wink verstanden, erzählt die Geschichte weiter nicht. Wo es übrigens so viele herrliche Sachen zu schauen gibt, muss man doch auch der malenden und bildenden Kunst unserer Zeit gedenken und nicht einseitig nur an dem «überwundenen Alten» seine Freude haben. Es traf sich günstig. Unweit der Accademia in der Via Colonna sind die Säle der Jahres-Ausstellung gegen Erlag einer Lira mitsammt ihren Kunstschätzen zu besichtigen, und es wird kaum Jemand, der jene Räume betritt, sie unbefriedigt verlassen; was man da zu sehen bekommt, ist so köstlich humorvoller Natur, dass es gewiss den griesgrämigsten Griesgram zu einem Schmunzeln, zu einem Lächeln, vielleicht zu einer gesunden Erchütterung des Zwerchfelles bringt. Ich weiss nicht, wie sich jene Schule nennt, die Weiss, Violett, Cadmium, knallendes Blau und noch einige recht leuchtend aussehen sollende Farben mit dem Spachtel auf die Leinwand aufsetzt, mit dem Pinselstiel einige Striche hineinmacht und das Ganze als Malerei bezeichnet. Was Paris in dieser Hinsicht bis zur äussersten Grenze der Caprice geleistet hat, ist reines Kinderspiel gegen einen Theil der Arbeiten auf der Florentiner Jahres-Ausstellung; soviel ich ersah, traten diese Dinge auch offiziell in den Wettstreit mit allen übrigen Leistungen ein, sie waren als «zur Preisbewerbung angemeldet» bezeichnet. Je nun, eine Jury, welche diese Sachen aufnimmt, wird sie wohl auch prämiiren, und es gibt zweifelsohne Menschen, die in diesen Albernheiten bahnbrechende Anschauungen zu erkennen vermögen. Ich wüsste nicht, was in dubio vorzuziehen wäre, die conventionelle Costüm-Malerei, die gerade in Florenz ihre Hauptvertreter hat, oder aber diese luministischen Capriolen der Herren von der Livorneser Schule; natürlich hiess einer davon Müller, denn wo irgend welche Narrheiten passiren, muss ja immer der eine oder andere Deutsche den Haupt-Hanswurst machen. Sonst las ich unter diesen Dingen — Arbeiten kann ich sie beim besten Willen nicht nennen — die Namen *Signorini*, *Cortiggiani*, der übrigens in einigen Whistler'schen Nachempfindungen zeigte, dass er unter Umständen auch mit anderm Curs segeln könne, dann *F. Pagni*, *Salmoni, Ghezzani* und *Torregiani*. Ob sich noch weitere



Ernst Zimmermann. Fahrende Musikanten.

Bekenner dieser neuesten Richtung vorfanden, weiss ich nicht, denn viele Zimmer voll Mittelmässigkeiten rufen das Bedürfniss nicht hervor, eine solche Kunstpromenade allzu stark auszudehnen. Von wirklich ernsten Arbeiten sah ich ausser einer Viehtränke von *Pancrai* äusserst wenig; das Uebrige stand etwa auf dem Niveau einer sehr geringen Münchener Kunstvereins-Wochenausstellung: viel schwachathmiges Zeug, was nach gar keiner Seite hin auch nur im entferntesten Race hat. Vielleicht ist das der Geschmack des modernen italienischen Publicums — ich weiss es nicht. Die Alltags-Plastik, die offenbar der Hauptsache nach mit dem Export nach den neu entstehenden amerikanischen Petroleum- oder Schweineschlächter-Städten es zu thun hat, steht auf einem Standpunkte, für den die Bezeichnung «erbärmlich» noch eine viel zu gute ist! Es ist weiter gar nichts als Dutzendarbeit, speculative Fremdenfängerei in Alabaster und Marmor, die mit dem allerschlechtesten Geschmacke rechnet, wobei offenbar ganz gute Geschäfte gemacht werden. Unter den Figuren, denen man hier zuweilen begegnet, sind jene nicht selten, die nach dem Ausspruche eines mir bekannten Amerikaners den reich gewordenen «Wild West» bestens illustriren, ohne dass indess die Hautfarbe in's Kupfrige spielt. Sie gleichen unseren central-europäischen Geschmacks-Ur-Mexicanern auf's Haar.



Ernst Zimmermann. Studie.

Schaut man sich in einem alten Culturcentrum nach Dem um, was die Neuzeit bietet, und prallt man bei solcher Umschau so zu sagen bei jedem Schritt vor wahren Ungeheuerlichkeiten zurück, so empfindet man es um so dankbarer, wenn man endlich auf etwas stösst, was wirklich künstlerisches Streben verräth; das ist bei den Majoliken von *Cantagalle* der Fall, der mit sorgsamer Ueberwachung manche äusserst zierliche Arbeit herstellen lässt, freilich immer mit Zugrundelegung alter Vorbilder. Vorerst sind diese immer das Beste, was man haben kann; unsere Tage haben nichts, gar nichts Ebenbürtiges zu schaffen vermocht. Die Tradition scheint erloschen.

Doch — was ficht mich das Alles an, mögen die Modernen machen, was sie wollen, hier bleibt ja die Hauptsache immer die gleiche; die Trümpfe, die unsere Zeit bis jetzt dagegen auszuspielen vermochte, kommen nicht in Betracht, denn es ist so zu sagen alles schwächliches Zeug, nichts stellt im Geiste unserer Tage sich ebenbürtig den Zeugen der Vergangenheit gegenüber. Wenn man von dem Neapolitaner *Morelli*, einer ganz bedeutsamen Erscheinung, und vielleicht noch von ein paar anderen Künstlern, *Dalbono*, *Micchetti*, *Palizzi*, *Muzzioli*, absieht, so bleibt in der ganzen grossen Halbinsel erschreckend wenig von Dem übrig, was wirkliche Kunst ist, und dazu rechne ich, wie gesagt, die mit wenig Varianten immer wieder dasselbe Thema behandelnde Costüm- oder besser gesagt Schneider-Malerei nicht, wenn sie auch technisch noch so geschickt gehalten ist. Es ist nicht der Mangel an Anlage, der gerade die Künstler dieser Richtung kennzeichnet, bewahre, in ihren Arbeiten spricht es sich deutlich genug aus, dass sie etwas Würdigeres machen könnten; allein was sie machen, ist eben gang und gäbe Waare, und



Wolfg. Kyrmmer pinx. Phot. F. Hanfstaengl München

Schlepper auf der Elbe



so liegt den Autoren wenig daran, ob sie die Kunst prostituiren oder nicht — wenn's nur Geld einbringt, eine Erscheinung, die international ist und einen Theil der gewaltigen Kluft bildet, durch welche die Kunst von ehedem von dem grösseren Theile der Kunst von heute getrennt ist. Die Alten haben sicherlich auch nicht von der Luft gelebt, vielmehr sind in zahlreichen Künstlerbriefen jene Stellen durchaus nicht selten, wo es zum Schlusse wie in dem Briefe des Candidaten Jobs heisst: «Vergesst mir die hundert Ducaten doch nicht»! Indessen waren die Alten doch mehr Künstler der Kunst als des Erwerbes wegen, es steckte nicht jene Portion von handwerklicher Speculation dahinter, die heute manchen beim Publicum berühmten Künstler zum Exploitateur seiner selbst macht, ihn weiter, weiter treibt, bis endlich eine ersehnte Vermögensziffer erreicht und damit auch in sehr vielen Fällen der künstlerische Bankerott besiegelt ist. Aber was fragt die Welt darnach, — wenn nur der Mann reich ist! Das zieht schliesslich doch überall am meisten, und da es unabweisbar so ist, so kann es nicht wohl geändert werden, und thöricht, sich darüber zu beklagen. Wir sind eben ganz einfach über die Periode hinüber, wo der Kunst die Führerrolle des Menschengeschlechtes zufiel. Drum schätze sich glücklich, wer, wie an kräftigem alten Weine, sich erfreuen kann an den Zeugen einer Kunst, die einst die Welt beherrschte, und wenn er in unseren Tagen dem Einen oder Andern begegnet, was selbstständig, was gross und würdig ist, was auf eigenen Füssen dahergeht und aus eigenem Sinne entstanden ist, gleichviel welcher Richtung es angehöre, wenn es nur gut ist, dann denke man, dass da eine Flamme von gleichem Stoffe brenne, wie sie einst den Alten geleuchtet hat, denn was wahrhaft künstlerisch ist, verleugnet die Race niemals. Zweck und Ziel sind stets die gleichen geblieben, auch wenn die Schicksals-Administratoren, jene, welche der Kunst Beschäftigung gaben, scheinbare Wandlungen hervorzubringen vermochten. Was nicht geleugnet werden kann, das ist, dass die Besten aller Zeiten in gewissem Sinne — verstehe man mich nicht falsch — sich ähnlich gewesen sind, mochte auch die Sprache, der Ausdruck verschieden gewesen sein.

Das mag sich ein Jeder nun zurecht legen wie er will, vielleicht bietet ihm die «Kunst unserer Zeit» hierin manchmal eine Handhabe. Ich muss übrigens, um ehrlich zu sein, hinzufügen, dass wenn ich so und so viele Säle des Pitti oder der Uffizien durchwandert und mich an Kunst voll getrunken hatte, ein Blick aus einem Fenster nach dem Giardino Boboli oder hin nach dem Ponte vecchio und den darob ansteigenden grünen Höhen mich erfrischte, wie ein kühl Getränk — ja, ich freute mich darüber und dachte dabei, dass die Bilder, die ich in den Sälen sah, eigentlich nicht für Gallerien, die man einmal nicht ganz unrichtig mit dem Ausdrucke «Kunst-Menagerien» belegt hat, gemalt worden seien, sondern dass man dergleichen Dinge einzeln, in der Stille, im künstlerisch decorirten Raume genoss und dann eben andern Genuss davon hatte, als wenn man die besten Meister serienweise vertreten sieht.



Ernst Zimmermann. Studie.

Es wäre sehr schön, zum Schlusse etwas über die famosen Zeichnungen von *Liebermann* zu sagen, den geistreichen Skizzen von *Ernst Zimmermann* ein Wort zu widmen, ebenso wie über die Vollbilder, welche diesmal beigegeben sind, zu berichten — das verspare ich mir für ein andermal, jetzt will ich nach Fiesole hinaufsteigen. Dort oben schreibe ich weiter — aber später! Für diesmal Punctum!

SCHOTTISCHE MALER

VON

HELENE ZIMMERN.

Als eine interessante Erscheinung im Kunstgebiet Englands ist aus dem sonst an neuen künstlerischen Elementen nicht eben reichen letzten Jahre daselbst das Auftreten einer Anzahl schottischer junger Maler von hervorragender Bedeutung zu verzeichnen gewesen. So sehr sie sich auch in ihren Werken von einander unterscheiden, sind ihnen doch gemeinsam ganz wesentliche Züge eigen, welche ihre Zusammengehörigkeit als eine bestimmte Gruppe ebenso deutlich markiren, wie sie ihnen den Charakter einer Opposition gegen die landläufigen, mehr allgemein vertretenen Geschmacksrichtungen und Lehrmethoden aufprägen.

Diese Gruppe wird von den meisten englischen Kunstkritikern als die Glasgower Schule bezeichnet; ein passenderer und correcterer Name für dieselbe würde indessen «Die neue schottische Schule» sein. Allerdings sind die meisten dieser Künstler Glasgower, aber darum eben auch entschieden schottisch national in ihren Zielen und Empfindungen, denn Glasgow ist der Sammelplatz und Mittelpunkt für den Geist des modernen Schottland. In dieser arbeitsamen Stadt concentrirt sich das für die Kinder jenes Landes charakteristische, kräftig pulsirende Leben, welches in Prosa und in Versen besungen ward von einem der grössten Dichter dieses Volkes, Sir Walter Scott.

Vor mehreren Jahren wurden in den Londoner und Pariser Ausstellungen bemerkenswerthe Gemälde junger Schotten vorgeführt. Obwohl nur vereinzelt auftretend, verfehlten diese Bilder nicht, Beachtung zu erregen, und als im Jahr 1888 *Lavery's* «Lawn Tennys Party» die erste goldene Medaille erzielte, die jemals in Paris einem Kunstwerk aus Schottland zuerkannt worden, da ward die Gruppe der schottischen Maler zum Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit. In den Pariser Künstlerkreisen wird «L'école des Ecossais» als eine Schule von ausgesprochener Individualität geschätzt, und alljährlich sucht man im «Salon» eifrig nach den Werken derselben. — Die für neuere Geschmacksrichtungen empfänglichen Directoren der Grosvenor-Galerie in London hatten in der Ausstellung von 1890 eine Anzahl Gemälde der genannten Schule vorgeführt. Als zu Anfang des Sommers 1890, in der Zeit der grossen Londoner Ausstellungen, eine Deputation der Münchener Künstler-Genossenschaft zwecks Auswahl für die bevorstehende Jahres-Aausstellung nach London gekommen war, und diese Herren ihre Umschau auf dem Gebiete der englischen Kunst hielten, da machten sie ihre interessanteste Entdeckung in der Grosvenor-Galerie. Ein Bild erregte ihren besonderen Beifall; im Katalog danach forschend, fanden sie, dass es aus Glasgow stammte. Ein anderes Bild machte ebenfalls Eindruck — es war ebenfalls von einem Glasgower gemalt, bei einem dritten Gemälde, das ihnen zusagte, war derselbe Ortsname angegeben, kurz und gut — nachdem die Münchener Abgesandten alle Ausstellungen London's besichtigt hatten, waren sie zu dem Resultat gelangt, dass die eigenartigsten und bemerkenswerthesten der in diesem Jahre ausgestellten Gemälde hauptsächlich von Künstlern aus Glasgow herrührten. Sie reisten nach Schottland und setzten sich mit den Künstlern persönlich in Beziehung. Das Resultat war denkbarst günstig, denn eine ausserordentlich grosse Zahl von Bildern wanderte nach der Isarstadt, woselbst im Glaspalast mehrere Räume ausschliesslich mit schottischen Werken geschmückt wurden. Ehrungen und Auszeichnungen waren die natürliche Folge des Vorganges.

Ist nun Das, was von dort gekommen, eine Bereicherung der Kunst im wahren Sinne des Wortes?

Die Glasgower Künstler selbst stehen keineswegs allein mit der Idee, dass die von ihnen eingeschlagene Richtung zu weit bedeutenderen Zielen führen werde, als die Welt bisher weiss, ja, dass die von ihnen aus-

gehende Bewegung eine der wichtigsten im modernen Kunstleben Europa's ist, die seit den Tagen der Neuerer von Barbizon stattgefunden hat.

Um die wirkliche Bedeutsamkeit ihrer Bestrebungen verstehen zu lernen, müssen die Kunstverhältnisse des Landes, von welchem die Bewegung ausgeht, in's Auge gefasst werden. In England ist die Kunst, da ihr die staatliche Unterstützung mangelt, weniger durch traditionelle academische Einflüsse gehemmt worden, als in anderen Ländern. Sind nun die englischen Künstler auf diese Weise in geringerem Grade der Gefahr ausgesetzt, Sclaven einer conventionellen Art zu werden, so liegt andererseits für sie die Versuchung desto näher, im Streben nach Popularität die Kunst zu verleugnen. Nirgends fällt der begabte Künstler mehr der Verlockung anheim, seine ernsten Ziele zu vernachlässigen, um Bilder zu malen, die darauf berechnet sind, oberflächliches Gefallen und leichtes Verständniss bei dem grossen Publicum zu finden. Er wird verleitet, ein ihm gelungenes Bild, das Beifall gefunden hat, mit leichten Veränderungen des Gegenstandes immer wieder zu malen, bis die Effecte durch die fortwährende Wiederholung abgeschwächt und verfehlt werden. Daher kommt es, dass in englischen Ausstellungen so oft eine eigenthümliche Monotonie in der Darstellung der Natur, in welcher doch nicht zwei Grashalme einander ganz genau gleichen, sich geltend macht. In vielen Fällen braucht der Galeriebesucher nur einen Namen zu hören, um zu wissen, was der Genannte gemalt hat, und welchen Eindruck das Bild auf den Beschauer machen wird. Die pseudo-classischen Gestalten des Einen, die historischen Entwürfe des Anderen; die Scenen aus der eleganten Welt, die Landschaften, die anstatt mit der lebendigen Natur selbst, nur mit früheren Werken des Malers verglichen werden können — schier endlos ist die Reihe solch hinlänglich bekannter, stehender Motive. Die Maler dieser Gattung sind unwissentlich und unwillkürlich in einen Mangel an Aufrichtigkeit verfallen; sie malen nicht, was sie sehen, sondern das, was Andere gesehen und vor ihnen dargestellt haben. So entstand das «regulative academy picture» (das schablonenhafte Ausstellungsgemälde), eine Art von Malerei, die so wenig mit der Wirklichkeit gemein hat, wie *Racine's* griechische Helden und Heldinnen aus dem Leben gegriffen sind.

In der Kunst Schottlands, deren Geschichte übrigens noch nicht weit zurückreicht, herrschen die gleichen Uebelstände vor, obwohl dort noch weniger von academischem Zwang fühlbar ist und dem künstlerischen Gewissen keine Gefahr durch Hofprotection droht. Schönheitssinn, Liebe zur Natur und Verständniss für das Charakteristische offenbaren sich in der romantischen Literatur der Schotten, wie in ihren Volksliedern und deren wilden Melodien in einem so hohen Grade, dass es merkwürdig wäre, wenn davon nichts in der Malerei zum Ausdruck gelangte. Es hat auch in der That nicht an echt künstlerischen Bestrebungen gefehlt, und von einzelnen Individuen sind recht schöne Erfolge erzielt worden. Die Portraits von *Jamieson* und *Raeburn*, Charakterbilder, wie sie *Wilkie* und *Philipp* malten, die Landschaften eines *Nasmyth* oder *Thomson* sind bemerkenswerthe Erzeugnisse schottischer Malerei. Im Ganzen aber war die Kunst der Schotten, wo sich eine solche als von der englischen gesondert nachweisen lässt, nicht eben durch Frische oder Eigenart gekennzeichnet. Ihre Ziele sind schwächlich, einem engen Gesichtskreis entsprechend, und selbst die fähigsten Maler Schottlands haben sich nur zu oft geneigt erwiesen, ihre Kräfte an triviale Motive zu vergeuden. Die namhaften Grössen unter den lebenden Malern Schottlands, Männer, die schon zu academischen Ehren gelangt sind, wie *Orchardson*, *Pettie*, *Colin-Hunter*, *Peter Graham*, *David Murray* u. A., haben mit der jüngeren Schule nichts gemein.

Vor nunmehr einem Dreivierteljahrhundert ist durch Begründung einer kgl. schottischen Kunstacademie, deren Sitz das schöne, historisch berühmte Edinburg ward, der Versuch gemacht worden, die künstlerischen Kräfte des Landes zu consolidiren, ihre Wirksamkeit zu fördern. Und bis vor zwanzig Jahren, auch später noch war mit dem Begriff irgend welcher künstlerischen Ausbildung nur das Studiren an dieser Anstalt gemeint. Die Edinburger Gesellschaft gab für die Academie, die Academie gab in der Kunst den Ton an. Nun hatte Edinburg, das einst der Mittelpunkt der schottischen Geistesbildung gewesen, in Folge der Centralisationskraft London's diese Stellung längst verloren; das dortige Leben litt unter dem veralteten Conventionalismus einer verblichenen Vornehmheit, dem zersetzenden Einfluss einer in exclusivem Hochmuth absterbenden Cultur. Die Schotten unterstützten ihre Academie und ihre Künstler, es fehlte nicht an Käufern von Bildern, aber der Maassstab des Publicums war ein niedriger, und die Maler mussten sich nach diesem richten.

Noch bis vor einem Dutzend Jahren hat die kgl. schottische Academie das ganze Kunstleben im Lande beherrscht. Selten noch hat ein Kunstinstitut einen gleich mächtigen und uneingeschränkten Einfluss besessen, und selten hat ein solches Institut seine Macht in gleich unzulänglicher Weise bethätigt. Man darf füglich von einer Academie nicht gut verlangen, dass sie grosse Männer erstehen lassen solle; denn Genie's werden geboren, nicht gemacht. Sehr wohl aber kann eine Academie ein Genie bedeutend in der Entwickelung schädigen. Die schottische Academie ist, anstatt Fühlung mit den künstlerischen Ereignissen der Welt zu gewinnen, ganz dem localen Geist kleinlicher Exclusivität verfallen, der die Stadt beherrscht, in der sie ihren Sitz hat. Die alten Gewänder des Rob Roy, der Jeannie Deans, Tam ó Shanter's und ähnlicher Gestalten, deren Urbilder freilich von echter Genialität erzeugt worden sind, bildeten seit einem halben Jahrhundert den Hauptvorrath, aus dem die schottische Academie ihren Bedarf von Inspirationen deckte. Und selbst diese Gestalten wurden in einer so unrichtigen und conventionellen Art wiedergegeben, dass die eigentliche Kunstwelt von ihnen nirgends Notiz nahm. Zur Bestätigung dessen, was hier über die Academie gesagt ist, werden einige Thatsachen vollauf genügen.

Im Jahr 1886 sollte der Bevölkerung Schottlands zum erstenmal das Belehrungsmittel einer internationalen Ausstellung verschafft werden; es wurde beschlossen, dieselbe in Edinburg zu veranstalten. Alles geschah, um das Unternehmen zu einem erfolgreichen zu machen. In gewerblicher und commercieller Hinsicht hat das Unternehmen seinem Zwecke denn auch glänzend entsprochen. Man glaubte dies auch in der Abtheilung für Kunst erreichen zu können durch Vorführung einer das heutige künstlerische Schaffen repräsentirenden Sammlung. Die Academie erwies sich indessen als so unfähig, eine derartige internationale Sammlung aufzubringen, dass ein Privatmann für eigene Kosten eine Anzahl von modernen Gemälden Frankreichs und Hollands zur Stelle schaffte. Und diese in einem Saale der Ausstellung zur Besichtigung gelangte Sammlung wurde alsdann für das Interessanteste erklart, was die Kunstabtheilung überhaupt aufzuweisen habe. In der erwähnten Sammlung waren Werke der modernen Romantiker und deren Nachfolger, der modernen Impressionisten enthalten — Bilder von *Millet*, *Corot*, *Maris*, *Bosboom* und *Diaz*. So wurden dem schottischen Publicum zum erstenmale die Augen über Tendenz und Entwickelung der jüngeren europäischen Kunst geöffnet. In kunstsinnigen Kreisen ward der schon längst gehegte Argwohn nunmehr zur Ueberzeugung, dass die schottische Academie ihre Pflicht völlig versäumt habe. Dieselbe hatte die ganze neuere Kunstrichtung unbeachtet gelassen, die Stiftung der Schule von Barbizon, dieses grösste die Kunstwelt bewegende Ereigniss seit Rembrandt's Zeiten, war vollständig ignorirt worden; der belebende Strom, der, von dort ausgehend, sich dem Kunstleben von fast ganz Europa mitgetheilt hatte, war an der schottischen Academie in Folge ihrer trägen Selbstgefälligkeit spurlos vorübergegangen. Empört über diesen Sachverhalt, traten die jungen Künstler des Landes zusammen und stellten in einer Denkschrift Reformvorschläge auf, welche dazu dienen sollten, die Academie mit dem Geiste der Neuzeit in Berührung zu bringen. Die Zeitungen nahmen den Gegenstand auf, es entstand eine Controverse, worauf endlich die Academie, aus ihrer Trägheit aufgerüttelt, sich herabliess, die Forderungen des Landes in Erwägung zu ziehen. Es wurden vor etwa zwei Jahren neue Statuten aufgesetzt, aber selbst in diesen offenbarte sich der alte engherzige Standpunkt der Academie noch so sehr, dass der Edinburger Stadtrath sich bewogen fühlte, eine Petition an die Königin um Vorenthaltung ihrer Genehmigung zu richten. Bis heute ist dem Schriftstück die königliche Bestätigung denn auch versagt geblieben.

Inzwischen gelang es jüngeren Malern, die sich trotz der Academie oder ohne deren Einfluss zu Künstlern entwickelt hatten, dem Auslande eine Anerkennung abzugewinnen, wie solche der schottischen Kunst unter Führung ihrer Academie niemals zu Theil geworden wäre.*)

Es ist bemerkenswerth, dass der Kampf gegen die starren Vorurtheile und conventionellen Satzungen nicht nur auf den Norden Grossbritanniens beschränkt ist. Seit einiger Zeit werden auch von dem « New Eng-

*) Das Beispiel steht nicht vereinzelt da — kämpft doch Alles, was heute in Wahrheit voran will, gegen den verknöcherten Schematismus dieser Anstalten, die im günstigsten Falle sich mit einem Fusse rühren, um endlich veralteten, gänzlich unhaltbaren Zuständen piano piano den Rücken zu kehren. Der Grund mag darin liegen, dass in vielen Staaten das Ressort für Kunstzwecke in einer, vielleicht in einigen Händen ruht, die sich immer erst einer Anzahl von Hörrohren bedienen müssen, um zu erfahren, was in der Kunstwelt vorgehe; sind es doch oft Verwaltungsbeamte, im günstigsten Falle Geheim- und Hofräthe, die den Leitungsdraht von der Künstlerwelt zur maassgebenden Stelle bilden. Dass selbst Gottesgelehrte gerne nach Einfluss in dieser Sphäre schnappen, dafür sind ebenfalls Beispiele vorhanden. Anm. d. Red.



Carl Hochhaus pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Waschtag



lish Art Club», einem englischen Künstlerverein oppositioneller Tendenz, alljährlich Ausstellungen stark impressionistischen Characters veranstaltet. Doch gebührt der schottischen Bewegung das Lob, mehr ihrem Zweck entsprochen zu haben. Zum Mittelpunkt derselben wurde Glasgow gewählt, gleichsam aus Opposition gegen Edinburg, dem Sitz der Academie. Während die letztere, seit alten Zeiten als Pflanzstätte der Bildung gepriesene Stadt, sich begnügt hat, von ihren Traditionen zu zehren, ist Glasgow unversehens Schottlands eigentliche Hauptstadt geworden, in welcher sich das rührige Leben der besten Kräfte der Nation concentrirt. Wo vor hundert Jahren noch eine schläfrige Landstadt an den Ufern eines für Lachsfischerei ergiebigen Gewässers lag, dessen seichtere Stellen zur Zeit der Ebbe von Kindern durchwatet werden konnten, da erhebt sich jetzt eine mächtige Grossstadt von einer Million Einwohnerzahl, mit einer Flotte, deren Schiffe alle Meere befahren, mit Schmelzhütten und Schmiedeöfen, die unablässig in Betrieb sind, das Joch herzustellen, in welchem der Riese «Dampf» die gewaltige Herrscherin Civilisation über Länder und Meere tragen muss. In Folge des ungeheuren geschäftlichen Aufschwunges ihrer Stadt beschlossen die aufgeweckten Glasgower, dass sich zu der Werkstatt der Welt, welche ihr Wohnort jetzt war, auch ein Welthafen gesellen solle. So wurde an der Stelle, wo der Clyde vor hundert Jahren über seichten Grund geflossen war, ein stattlicher Hafen angelegt. Zweimal täglich zur Zeit der Fluth sieht man hier die grössten Fahrzeuge der Weltschifffahrt einlaufen und in See gehen. Hatte somit die Stadt Glasgow ihre Thore dem Weltverkehr geöffnet, so verschloss sie dieselben auch keineswegs der Geistescultur. Nur wenig in der Klostergelehrsamkeit bewandert, welche lange Zeit für die alleinige Quelle aller Bildung galt, hat Glasgow eine desto bessere Fühlung mit dem lebendigen Menschengeist gewonnen. Vor dreissig Jahren begründeten die Glasgower Kunstfreunde ein Institut für die schönen Künste, und der kosmopolitische Zug, welcher sich in den commerciellen Bestrebungen der Bürger der Stadt bethätigt, zeigte sich auch in ihren Kunstinteressen. Man darf mit Sicherheit sagen, dass Glasgow die einzige Stadt im vereinigten britischen Königreiche ist — selbst London nicht ausgenommen — wo seit einer Generation den Einwohnern Gelegenheit gegeben ist, Richtung und Ziele der modernen europäischen Kunst durch Anschauung kennen zu lernen.

Allmählich machte sich der Einfluss der Ausstellungen dieses Institutes in der jüngeren Künstlerschaft geltend. In ihren Leistungen trat freilich anfänglich noch nicht die volle Kraft der Originalität hervor, welche ihr Schaffen jetzt auszeichnet. Aber in diesem Stadium des Experimentirens bekundeten sich schon die Merkmale, dass es hier nicht auf blosse Nachahmung abgesehen war. Die jungen Maler hatten gehört und verstanden, was im Gegensatze zu jüngst vergangenen Dezennien heute wieder das Losungswort bildet: «Studirt die Natur, lernt sie mit Euren eigenen Augen kennen, nicht durch die Augen Anderer, malt, was Ihr selber seht!» Und wahrlich, an Fleiss und Ernst im selbstständigen Studium der Natur haben diese jungen Schotten es nicht fehlen lassen. Je mehr sie die Natur studirten, desto klarer wurde ihnen auch, dass die im Glasgower Institut gesehenen Werke der modernen fremden Meister die Natur, selbst wie sie sich in Schottland beobachten lässt, weit treuer darstellten, als es den sogenannten schottischen Malern gelang. Diese höhere Naturwahrheit beruhte nicht etwa auf peinlicher Wiedergabe localer Eigenthümlichkeiten oder topographischer Verhältnisse. Es war die Einfachheit der Composition, das Einheitliche der Stimmung, die Würde der Auffassung, wodurch diese Gemälde auf jeden Beschauer, der Blick für Naturschönheit hat, den Eindruck machten, dass hier die Natur mit vollkommener Wahrheit geschildert werde.

Der Eifer nach idealen, geistigen Zielen, — einer der schönsten schottischen Charakterzüge — liess diese jungen, inmitten des kraftstrotzenden Lebens einer grossen, regsamen Weltstadt lebenden Künstler nicht damit zufrieden sein, den jungen Wein ihrer neuen Inspirationen in die alten Schläuche zu füllen, welche seit langer Zeit zum Bergen des matten Stoffes gedient hatten, der bisher dem Kunstverlangen des Publicums hatte genügen müssen. Wonach sie trachteten, das war ein ihrem Gefühl entsprechender Ausdruck, eine verständliche Sprache, um ihren Nebenmenschen alles Schöne und Herrliche zu vermitteln, was sie selber in der Natur und im Leben erblickten. Und sie gewannen die Ueberzeugung, dass dieses Ausdrucksmittel einen Universalcharakter hatte, dass in dieser Sprache überall die wahrhaft grosse Kunst redet. Empfänglichkeit für gediegene Einflüsse ist von jeher ein Charakterzug befähigter Menschen gewesen. Eigentlich gibt es keine Originalität in dem Sinne, dass Jemand aus sich selbst und allein Etwas schaffen könne.

Grosse Männer haben sich stets von den Besten ihrer Zeit beeinflussen lassen und sich zugleich als Erben aller Zeiten der Vergangenheit erwiesen, deren Vermächtniss sie selbst wiederum um Etwas vermehrt, der Nachwelt hinterlassen haben.

Durch Vergleichen mit Werken, die schon von Erfolg gekrönt waren, und neben ihren eigenen im Institut hingen, gewannen die jungen Schotten einen richtigen Maassstab für ihre Leistungen. Conventionellen academischen Lehren bieten sie grundsätzlich Trotz; sauber ausgeführte Detailmalerei verschmähen sie. Ihre Ziele sind vor Allem strenge Wahrheit in Wiedergabe der Formen, eine durchweg würdige Auffassung des Ganzen — wenn auch auf Kosten der Einzelnheiten. In ihren Erzeugnissen, auch den minder erfolgreichen, ja selbst in denen, die nur gewagte Experimente sind, offenbart sich stets ein gesunder, lebensfähiger Trieb, der von Vielen gern willkommen geheissen wird, die des frostigen Classicismus, der schalen Langweiligkeit oder Künstelei überdrüssig sind, welche man in den britischen Galerien zumeist vertreten findet. Die Technik der jungen Schotten ist interessant, die coloristische Wirkung überall gut; bei Jedem von ihnen zeigt sich deutlich das Streben nach einer aus directer Anschauung gewonnenen Naturwahrheit, der feste Wille, sich in Fühlung mit der Natur zu halten und nur sie als Quelle aller Inspiration zu betrachten.

Allgemein gelten die Vertreter dieser neuen Schule als in Paris ausgebildet. Besonders wird diese Annahme durch die Londoner Presse verbreitet. Dies beweist, dass sie in der Technik etwas Tüchtiges gelernt haben, und dass der Character ihrer Kunst die vornehmen Eigenschaften einer guten Schule zeige. In Wirklichkeit haben sie diese Vorzüge aber nur in ganz vereinzelten Fällen in Paris erworben; dieselben sind vielmehr das Ergebniss des Einflusses jenes localen Kunstinstituts, das nicht der Kirchthurmpolitik in künstlerischen Dingen huldigt. In der Technik am stärksten sind folgende vier Maler der neuen schottischen Schule: *Arthur Melville*, *James Guthrie*, *Edward A. Walton* und *George Henry*. *Arthur Melville* hat allerdings einige Jahre in Frankreich gelebt, indessen keinen systematischen Cursus daselbst durchgemacht. *James Guthrie* hat sich auf eigene Hand ausgebildet. Er begann seine künstlerische Laufbahn in London, wohin er sich aber nicht seiner Kunststudien halber begeben hatte, sondern weil seine Eltern dort zeitweilig wohnten. Er hat nie in Paris studirt. *Edward A. Walton* hat, als er noch nicht zwanzig Jahre alt war, eine kurze Zeit die Düsseldorfer Academie besucht, weiter jedoch keine Lehrzeit genossen. *George Henry* nimmt eine besondere Stellung unter den Uebrigen ein. Von ihm ist innerhalb der neuen Bewegung eine neue Richtung angebahnt worden. Was er bis jetzt geleistet hat, ist schon von so starkem Einfluss auf die Gruppe gewesen, dass von demselben fast kein einziger der kraftvollen jungen Künstlergemeinde unberührt geblieben ist. Gerade dieser Mann aber hat seine Kunst in einer dumpfigen City-Werkstatt der West Regent Street in Glasgow erlernt.

Ist nun auch diese neue Bewegung auf einem ihrem Gedeihen günstigen Boden entstanden, so waren diese jungen Leute doch keineswegs in der angenehmen Lage, ihre Bilder, die ihnen jetzt Erfolg verschafft haben, in Ruhe malen zu können, vielmehr haben sie sich vor Allem erst ihr Terrain erkämpfen, und dann jeden Zoll breit desselben vertheidigen müssen. Und sie haben sich als wackere Streiter erwiesen, denn die Schotten sind von jeher zähe, unbeugsame Widersacher gewesen. Es galt, das Vorurtheil der Kunsthändler zu besiegen, welche die Buchstaben R. S. A. (Royal Scotch Academy) hinter dem Namen eines Malers für eine unerlässliche Bedingung der Verkäuflichkeit seiner Bilder erklärten. Die Presse war ebenfalls gegen sie und zog die Bewegung in's Lächerliche. Das ganze Land war zu ihrem Nachtheil beeinflusst. Jahre lang waren sie vom Kunstverein und den localen Ausstellungen ausgeschlossen. Dass sie von der schottischen Academie gänzlich ignorirt wurden, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Die Folge war, dass ihnen ihre Kunst wenig oder gar nichts einbrachte, dass sie viele Jahre in hartem Kampfe um ihr täglich Brod arbeiten mussten. Mit Ausnahme der wenigen Glücklichen, denen eigene Mittel zur Verfügung standen oder die Freunde besassen, welche ihnen beistanden, hatten diese Künstler mit Entbehrungen zu kämpfen, welche ihnen ihre Studien ausserordentlich erschwerten. Meistens fehlte es sogar an Gelegenheit zum Lernen und Arbeiten in geräumigen Ateliers. Gar manches der Bilder, welchen jetzt Beifall und Auszeichnung geworden, ist in enger, staubiger Schreibstube entstanden. Die bittere Noth dieser Maler ward so offenkundig, dass zur Zeit, als ihre Ziele und Werke noch total verkannt wurden, und man sie für Leute hielt,

die gar nicht ernst zu nehmen seien, irgend ein Witzbold, auf die Schule das socialistische Schlagwort «Progress and Poverty» (Fortschritt und Armuth) anwendend, ihr den Beinamen «Progress and Poverty-School» gab. Dieses Beiwort blieb haften. Und die damit Benannten hatten Nichts dagegen; sie nahmen es mit Stolz für sich in Anspruch. Noch heutigen Tages sind sie in ihrem Heimathlande unter diesem Namen bekannt.

In den ersten Leistungen wurde nach der Ansicht der Gegner plumpes Machwerk und künstlerisches Unvermögen deutlich erkennbar. Beurtheiler natürlich, welche auf die abgedroschenen academischen Satzungen schwören, fanden diese Bilder verwerflich. Aber auch urtheilsfähigere Kunstfreunde hatten eben, weil sie sich zu lange verdrossen von den werthlosen Erzeugnissen abgewendet, welche bisher in Schottland für Kunstwerke ausgegeben wurden, den Glauben verloren, dass in ihren heimischen Gauen etwas Gutes hervorgebracht werden könne. So kam es, obwohl sonst in Schottland genug Geld für Gemälde ausgegeben wurde, dass doch Niemand diesen jungen Künstlern auch nur so viel für ihre Arbeiten geben wollte, wie sie zu ihrem Lebensunterhalt bedurften. Zum Glück gewannen die jungen Männer aus dem Glauben an sich selbst und ihr Ziel die Kraft, sich durchzuringen, ohne zu dem Hilfsmittel der Production künstlerischer Marktwaare zu greifen. Wenn sie sich herabgelassen hätten, nette Landschaften im gewöhnlichen Touristengeschmack, oder auch niedliche Genrebilder, hübsche Leute bei entsprechender Beschäftigung und in hübschen Anzügen zu malen, so würden sie mit Leichtigkeit Geld verdient haben. Dies wäre aber ein totales Verleugnen ihrer künstlerischen Ueberzeugungen gewesen, und eine Herabwürdigung ihrer Gaben, die sie als ein ihnen für ganz andere Zwecke anvertrautes Gut betrachteten. Die hohe Denkweise der Schotten in allen religiösen und moralischen Fragen zeigte sich auch in Bezug auf ihr Künstlergewissen. Was ihnen die lange Zeit des Kämpfens und Ringens ertragen half und ihren Muth stärkte, war die brüderliche Gesinnung, welche die Gefährten für einander bethätigten. Manche, die schon grössere Einnahmen erzielten, brachten allen Ernstes eine gemeinschaftliche Kasse in Vorschlag; sie sahen keinen anderen Ausweg, um der Gemeinde alle Kräfte zu erhalten. Brave, tüchtige Menschen waren moralisch vollständig gelähmt, weil ihnen Malutensilien und Modelle fehlten; sie blieben Wochen, ja Monde lang in städtischen Behausungen eingepfercht, weil ihnen draussen zu studieren die Mittel fehlten. Die formelle Gründung einer gemeinschaftlichen Kasse scheiterte an den Schwierigkeiten, die der Einrichtung einer solchen entgegenstanden. Aber Kassengemeinschaft bestand thatsächlich insofern, als die, welche Geld einnahmen, sofort zu den minder Glücklichen eilten, um sie mit Munition zu versorgen. Selbst jetzt sind noch nicht alle Mitglieder der Gemeinde in der Lage, auf eine derartige Hilfe verzichten zu können. Aber ihre Prüfungen sind nicht vergeblich gewesen; die Zeit ist angebrochen, in der sie die Früchte ihres Strebens ernten.

Die Mitglieder der neuen Schule, die «Boys» (Jungens), wie sie sich selber im kameradschaftlichen Tone nennen, sind ihrer fünfzehn an der Zahl. Viele von den, als zur schottischen Schule gehörend, in der Münchener Ausstellung zusammen gehängten Bildern sind keine Erzeugnisse der Gemeinde im engeren Sinne gewesen. Und grade Diese haben mehr Käufer angelockt, als die aus der Schule selbst Hervorgegangenen, vielleicht, weil das Publicum hier das bisher Gewohnte weniger vermisste. Die «Boys» behaupten scherzend, sie fänden sich zumeist vor die Wahl gestellt, ob sie ehrlich malen oder ehrlich ihre Schulden zahlen wollen. Aus Liebe zu ihrer Kunst entscheiden sie sich gewöhnlich für die erstere Art Ehrlichkeit, hierdurch wird ihnen ihre Aufgabe indessen keineswegs erleichtert.

Arthur Melville, ein grosser, robuster Schotte, von den «Boys» in liebevoller Verehrung «König Arthur» genannt, kann als Führer der Schaar betrachtet werden. In seinen Knabenjahren besuchte er die schottische Academie als Schüler und suchte so viel zu lernen wie er konnte. Doch bald wurde er inne, dass er dort wenig Aussicht auf wirkliche Fortschritte habe. Zu Anfang der siebziger Jahre begab er sich daher nach Paris, wo er zwar nicht systematischen Kunststudien oblag, aber durch die Berührung mit dem künstlerischen Leben der französischen Hauptstadt seine Ideen über die Aufgaben und Ziele der Kunst erweitert hat. Später machte er eine Reise nach dem Orient, wo er eine Fülle fesselnder Eindrücke sammelte, und sich zu jener Behandlung des Aquarells veranlasst fühlte, durch welche er die meiste Anerkennung gefunden. In seinen Darstellungen morgenländischer Natur vermeidet er den sonst üblichen hartblauen Himmel und die mehr oder weniger strahlenden Farben, die man bisher an den

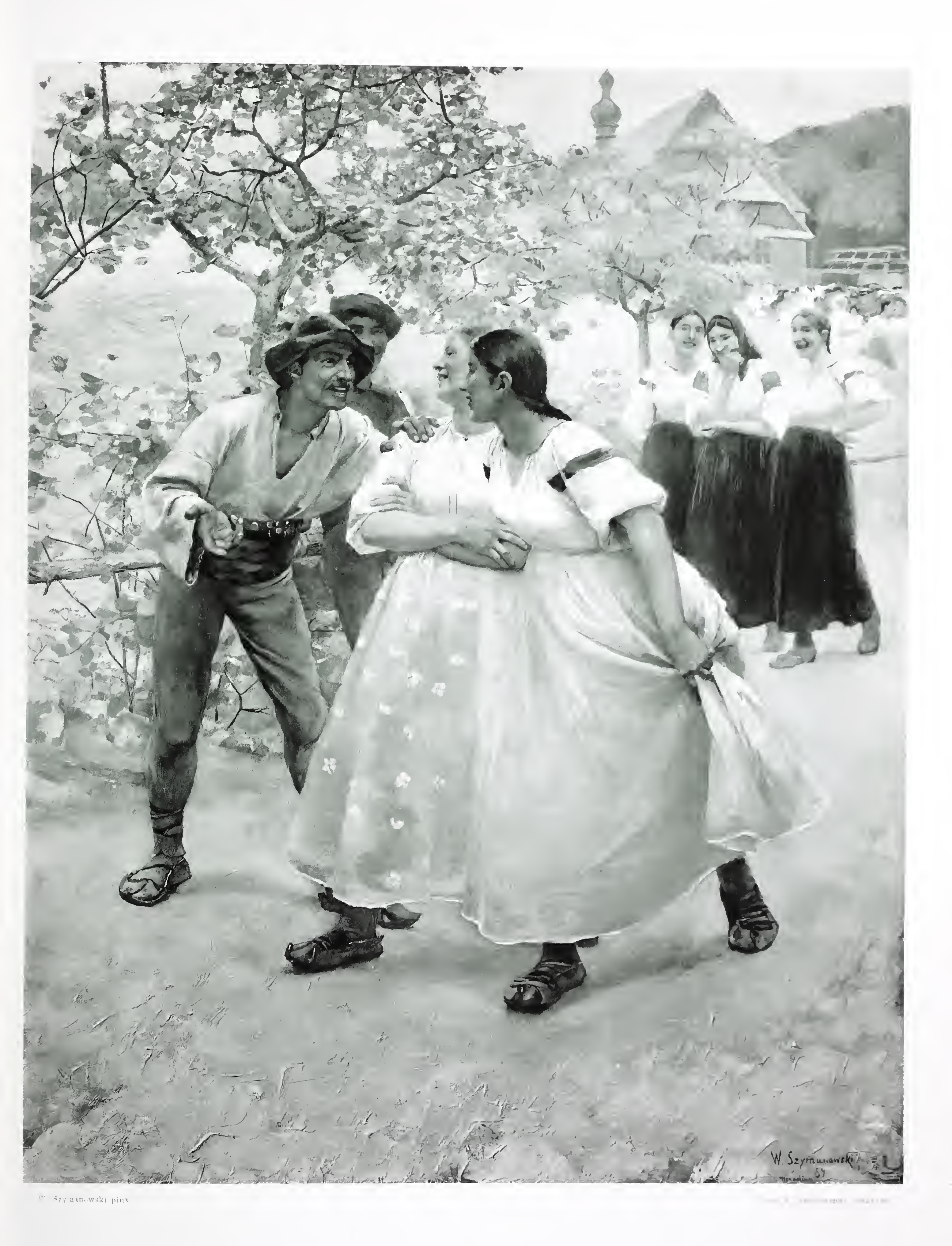
Landschaften der Orientmaler gewohnt war. Er hat die unsagbar herrliche Farbengluth des Morgenlandes wiederzugeben und doch der Atmosphäre jenen Schimmer zu verleihen gewusst, der das Licht zwar voll, doch nicht blendend wirken lässt. Ueber diesen Bildern liegt eine unendliche Lebensfreudigkeit; sie anzusehen, ohne ihren Zauber zu empfinden, ist für Niemanden möglich, der Schönheitssinn besitzt. Auch seine Technik des Aquarells ist eine ganz eigenartige. Er hat erkannt, welche schöne Schattirung einfach dadurch herzustellen ist, dass man einen Farbenfleck voll und flüssig aufsetzt und dann sachte zerrinnen lässt, bis die Farbe in unmerklichen Graden von Hell bis Dunkel abgetönt ist. Diese Eigenthümlichkeit der Wasserfarben hat er in vollstem Masse zu verwerthen gewusst, und sich hierdurch als ein mit natürlichem Scharfblick für technische Wirkungen begabter Künstler erwiesen, der nicht mehr mühsam mit den Anforderungen seiner Kunst zu ringen, sondern an der Ausübung, dem Können selbst, seine Freude hat. Der Eindruck, den das Colorit seiner Bilder hervorbringt, ist derartig, als wären die zahllosen Farben alle von selber entstanden, und als sei die Wirkung eine ganz unabsichtliche. Und dennoch sind diese Gemälde in Wahrheit das Ergebniss einer ungemein subtilen Berechnung, und alle diese scheinbar willkürlich sich ineinanderfügenden Farbenflecke sind dem Gebot eines zielbewussten Künstlerwillens gefolgt.

In seiner Specialität, der Darstellung morgenländischer Motive, steht er unerreicht da. Er hat in völlig naturalistischer Weise und mit der ganzen Unbefangenheit eines scharfsichtigen, gastreichen Beobachters die zauberischen Eindrücke jenes Landes vollkommen treu geschildert. Obwohl seine Bilder aussehen, als wären sie mit glücklicher Hand nur so hingetuscht, so hat der Maler unendlich viel Mühe und Sorgfalt auf seine Arbeit verwandt. Man muss sich angesichts dieser ebenso werthvollen, wie interessanten Proben künstlerischen Könnens fragen, ob der Schöpfer solcher Kunstwerke seinen schon so bedeutenden Ruf durch spätere Leistungen noch zu befestigen und zu erweitern im Stande sein werde.

Die bedeutende Persönlichkeit des Mannes, sein männliches Wesen, die Lebhaftigkeit, mit der er die verschiedenartigsten Probleme des Daseins und der menschlichen Seele erfasst — dies Alles bürgt gewissermassen dafür, dass seine bisherigen Arbeiten das Unterpfand für noch Besseres sind.

Obgleich *M.* vornehmlich als Aquarellist berühmt geworden, zeugen seine Oelgemälde nicht weniger von hochgradigem Feingefühl für Farbenwirkung. Die leichte, ungezwungene Art, wie er mit der Farbe freigebig umzugehen weiss, trägt auch hier nicht wenig zu dem Reiz der Gesammtwirkung seiner Bilder bei. Einige seiner bekanntesten Oelgemälde sind Bildnisse. Dieselben lassen erkennen, dass er die für die Portraitmalerei so wesentliche Gabe besitzt, sich für die ihm sitzenden Personen sofort interessiren und erwärmen zu können. So ist es ihm gegeben, mit dem leblosen Material seiner Kunst in lebendiger Darstellung nicht nur das Körperliche zur Anschauung zu bringen, sondern den Beschauer auch mit der Seele Dessen in Rapport zu setzen, den er im Bilde zeigt. *M.'s* Portraits sind nicht immer vollkommen in der Zeichnung, trotzdem aber werden sie von Kennern als werthvolle Kunstwerke geschätzt, von Freunden der dargestellten Persönlichkeiten für ausgezeichnet ähnliche Bildnisse erklärt. In München war ein Gemälde von ihm ausgestellt — « Andrey und ihre Ziegen ». Es ist ein Bild, das gar nicht unbemerkt bleiben kann. Die Intensität der Farben übt auf den Beschauer, der an so strahlende Tinten nicht gewöhnt ist, zuerst eine abstossende Wirkung. Nach längerem Hinblicken aber kann dem Bilde die Bewunderung nicht versagt bleiben. Der Künstler hätte hier ein Meisterwerk schaffen können. Ob jedoch das Motiv zu viel von dem Meister, oder er von diesem zu viel verlangt hat, mag eine offene Frage bleiben. *M.* sieht in der Kunst ein bedeutendes Mittel, in edler Weise die Eindrücke zu gestalten, welche Natur und Leben dem Menschen bieten. Die Originalität ist bei ihm etwas Selbstverständliches. Sie besteht nicht etwa in irgend einer überraschenden Anwendung technischer Kunstgriffe, sondern im directen Ausdruck Dessen, was des Künstlers Seele erfüllt. Er gibt Etwas, das neu ist wie der junge Tag, und so alt, wie die Aehnlichkeit des einen Tages mit zehntausend anderen.

Wenn *M.* Nachahmungen bieten wollte, so würde ihm dies ein Leichtes sein, denn er besitzt eine wahrhaft phänomenale künstlerische Gewandtheit. Noch heute erinnern sich viele der ständigen Besucher der Londoner National-Galerie, wie vor einigen Jahren dieser junge Schotte binnen weniger Stunden eine gelungene Copie des lebensgrossen Portraits Philipp IV. von Velasquez hergestellt hat; eine wohl noch von Niemand vor ihm in gleich kurzer Zeit gelieferte Leistung dieser Art.



W. Szymanowski pinx

Neckerei



Nie würde sich *M.* indessen aus persönlicher Eitelkeit dazu verstehen, seine Kunst geflissentlich durch Ausübung von Virtuosenstücken herabzuwürdigen. Ein Lieblingsausspruch von ihm ist, dass «mit der wahren Kunst keine Kraftschaustellungen vereinbar sind».

Die imposante Lebenskraft, die von seinen Bildern auszuströmen scheint, ist auch seiner Person charakteristisch. Alle, die ihn näher kennen, empfinden dies, Jeder fühlt sich von seinem Wesen sympathisch berührt. Seine persönliche Wirksamkeit für die junge schottische Malerschule ist von unberechenbarem Werth gewesen. Jedem Einzelnen hat er genützt und durch seinen Einfluss geholfen. Wir haben hier den merkwürdigen Fall, dass in unserer modernen Zeit der grossen Academien eine bedeutsame neue Künstlerschule erstanden ist, die zum grössten Theil unter dem Einfluss eines einzigen Mannes steht; wo also ein ähnliches Verhältniss obwaltet, wie es in alter Zeit zwischen einem Meister und seinen Jüngern bestand, die auch ein gemeinsames Schaffen vereinte, ohne dass gerade der Eine nur lehrend, die Anderen nur lernend thätig gewesen. Dass hier dieser Eine mehr die Stellung eines älteren Bruders, als die eines Meisters unter den Uebrigen einnimmt, erklärt sich daraus, dass sowohl im Alter, wie im Können kein grosser Abstand zwischen ihnen besteht. *M.*, dem von ihnen Allen der Respect gezollt wird, der in einer zahlreichen Familie dem Aeltesten gebührt, weilt zur Zeit in London, wo er die Anhänglichkeit und Sympathie seiner wackeren «Jungen» schwer vermisst.

James Guthrie ist vielleicht von der ganzen Schaar der vielseitigste Künstler, der auch in der Welt schon die meisten Erfolge genossen hat. Aeusserlich soll er dem ersten Napoleon ähnlich sehen. Er ist darin vor den meisten seiner Gefährten vom Schicksal bevorzugt, dass er von den ruhigen Eindrücken eines behaglichen Heimwesens umgeben ist und sich nicht mit Sorgen um sein tägliches Brod zu plagen braucht. Er lebt bei seiner Mutter, der Wittwe eines schottischen Predigers. Als seine Eltern in London wohnten, hat er dort seine erste Ausbildung genossen. In *G.'s* frühen Studien ist ein starker Einfluss *John Pettie's* unverkennbar, der einer seiner frühesten Lehrer war. Kaum einundzwanzig Jahre alt, machte er eine Reise nach Paris; dort im Salon ward ihm die Erkenntniss, dass die Eindrücke unserer heutigen Alltagswelt einer ähnlichen Auffassung würdig sind, wie sie ihn bei den alten Meistern, die ihm aus der Londoner National-Galerie bekannt waren, stets so sehr angesprochen hatte. Er kehrte mit dem festen Entschlusse nach Grossbritannien heim, in gleicher Auffassungsweise das moderne wirkliche Leben mit künstlerischer Tiefe und Kraft des Ausdrucks malen zu lernen. Monate vergingen ihm mit vergeblichem Bemühen. Er wollte sich nicht mit dem billigen Erfolge begnügen, den er durch die mit Virtuosität betriebene Kunst eines Nachahmers hätte erzielen können, vielmehr wollte er selber sehen und das von ihm Gesehene dann in einem wahrhaft edlen und charakteristischen Stil zur Darstellung bringen.

So gingen Sommer und Herbst dahin, und der Winter war in's Land gekommen. In dem schottischen Dorfe, wo *G.* damals Aufenthalt genommen hatte, war Jemand gestorben, und nach dörflicher Sitte versammelte sich die ganze Einwohnerschaft, um dem Todten die letzte Ehre zu erweisen. Auch *G.*, obwohl fremd in dem Orte, mischte sich unter die Leidtragenden. Die schlichte Leichenfeier, welche vor der offenen Thür der Hütte stattfand, weil in dieser selbst nicht genügend Platz für eine so zahlreiche Versammlung war — die ganze Scene in der schneebedeckten Winterlandschaft — machte auf den Künstler einen tiefen Eindruck. Sofort eilte er an seine Staffelei, und sechs Wochen später hatte der damals Zweiundzwanzigjährige das Gemälde vollendet, welches ihm einen Namen in der Kunstwelt verschafft hat — «das schottische Leichenbegängniss» (Scottish Funeral). Das Motiv gab ihm Gelegenheit, sich als einen Maler zu zeigen, der mit bedeutendem Kunstgeschick, einem scharfen Blick für das Charakteristische und Sinn für Gesammtwirkung begabt ist; während sich bei dem feierlich ernsten Vorgang jener Stil einfacher Erhabenheit von selbst ergibt, der in *G.'s* durchweg vornehmer Natur begründet ist und sich in allen seinen Werken zeigt. Nach diesem ersten Erfolg erwies sich deutlich, wess Geistes Kind dieser Mann war. Hätte weniger Kraft in ihm gesteckt, so würde er nun der Versuchung nachgegeben haben, sein Glück immer wieder auf dem einmal betretenen Pfad zu suchen. Ihm aber war dies erste Gelingen nur ein Sporn zu noch gründlicherem Studium der Natur. Er war einsichtig genug, ein fortgesetztes Cultiviren des sentimentalen Genres, so berechtigt das rührende Element in dem «Leichenbegängniss» auch gewesen,

für die Laufbahn eines Künstlers als verderblich zu erkennen. So wendete er sich denn mit voller Energie wieder zur Natur, um ihr fernere Inspirationen abzugewinnen. *Arthur Melville* erblickte das «Leichenbegängniss» in Glasgow, als es daselbst ausgestellt war, und liess sich mit dem Maler bekannt machen, um ihm seine Anerkennung auszusprechen. Dies führte zu einer Freundschaft, die spätere, werthvolle Ergebnisse zur Folge hatte. In dem schottischen Dorfe, wohin *G.* sich bald nachher begab, um Natur zu studiren, schloss *Melville* sich ihm an, und die Beiden arbeiteten eine Zeit lang in Gemeinschaft.

Für *G.* war es eine besonders glückliche Fügung, dass er gerade in dem Stadium seiner Laufbahn, wo seine Richtung schon bestimmt war, er aber in technischer Beziehung noch nicht auf der Höhe seiner Entwicklung stand, mit einem Coloristen wie *Melville* in Berührung kam. Er profitirte unter dem Einfluss desselben ausserordentlich. Damals beschäftigte er sich viel mit Studien experimentaler Art, doch malte er auch einige Bilder von Bedeutung, so «The Orchard» («Obstgarten»), und das Bildniss des Rev. Dr. Gardner, welches in München mit der goldenen Medaille prämiirt wurde. Der «Obstgarten» erinnert stark an die Gemälde von *Bastien Lepage*, der in gleicher Weise die Wirkung des Freilichts an Figuren erprobt hat. Das Bildniss Dr. Gardner's ist eine Charakterstudie, bei welcher durch einfache Portraitähnlichkeit eine gewisse Intensität des Ausdrucks hervorgebracht ist. Sowohl in diesem Bilde, wie in den «Schulkameraden» ist das Colorit vorwiegend ein ernstes Grau, in Uebereinstimmung mit dem von dem Maler in beiden Fällen eingenommenen Standpunkt eines kühlen Beobachters der nüchternen Wirklichkeit. Hierin liegt, wie treffend bemerkt worden ist, die Stärke und zugleich die Schwäche dieser Bilder. Es bekundet sich in ihnen gewissermaassen ein künstlerischer Agnosticismus, insofern darin nur die materielle Seite des Daseins, allerdings mit wunderbarer Naturtreue, wiedergegeben ist, jedoch unter völligem Ignoriren des geistigen Wesens, das von einem grossen Theile der Menschheit als einziger Grund für das Vorhandensein der materiellen Form stets betrachtet werden muss. So vortrefflich ihm diese Bilder auch gelungen sind, konnte sich *G.* von solch barem Agnostikerthum nicht lange befriedigt fühlen. Er suchte nach einem besseren Ausdruck seines künstlerischen Empfindens. In dem «Obstgarten» gestattete er seinem Genie grössere Freiheit; er liess sich nicht mehr von der peinlichen Musterung seines Gegenstandes beherrschen. Er analysirte weniger und sah mehr. Anstatt einer correcten, kalten Abbildung äusserlicher Formen ist uns hier ein von dem echten Hauch künstlerischer Begeisterung durchwehtes Kunstwerk geboten.

G. bekam wie gesagt in München die goldene Medaille; dass ihm die Auszeichnung zu Theil wurde, erfreute alle in hohem Maasse. «Hier sagte man sich (d. h. in München) sind Menschen, die Verständniss für uns besitzen, die den Geist unseres Strebens erfassen». In die Freude mischte sich aber ein Gefühl der Enttäuschung, als sie erfuhren, dass nicht der «Obstgarten» preisgekrönt war, das Werk, worin der Künstler sich von der besten Seite seines Könnens zeigt, und ganz den Character der neuen schottischen Schule repräsentirt. Eine Prämiirung dieses Bildes hätte bewiesen, dass man die Schule und ihre Tendenz richtig aufgefasst und geschätzt habe. Nun war der Preis einem Gemälde geworden, das freilich eine ganz vorzügliche Probe künstlerischen Könnens ist, doch weniger mit der neuen Schule, als mit der modernen materialistischen Richtung gemein hat, welche eben diese neue Malerschule zu verdrängen trachtet. Mit Aquarellmalerei hat *G.* sich kaum beschäftigt; kürzlich aber einige besonders schöne Erfolge in Pastellfarben erzielt, in deren Behandlung er sich übrigens schon lange vor der neuerdings eingetretenen Manie für Pastell mit grossem Glück versucht hat. Seine Studien in diesem Fache zeugen von einer merkwürdigen Gabe des Erfassens rasch wechselnder Natureindrücke. *)

Als Mensch und als Künstler hat sich *John Lavery* einer grossen Beliebtheit bei den «Boys» zu erfreuen. Er ist durch und durch eine eigenartige Individualität, ein geborner Impressionist und im Stande, seine Eindrücke mit Fleiss und Sorgfalt wiederzugeben. Starke und lebhafte Impulse sind dieser leicht erregbaren Künstlernatur eigen. Mehrere seiner besten Werke verdanken ihr Entstehen der Eingebung des Augenblicks. Er verwerthet seine Motive mit Geschmack und sicherer, kräftiger Behandlung des Stoffes. Seine Gemälde sind von einer vor-

---

*) Ausser den beiden obengenannten hatte derselbe Autor in München 1890 weiter ausgestellt ein lebensgrosses Reiterportrait des Gg. Smith Esq. in Glasgow, ebenfalls vorzüglich als Leistung, weiter das Bildniss des Rob. Gourlay Esq. ebendaselbst und eine vorzügliche landschaftliche Darstellung «Das Kornfeld». Wir verweisen bezüglich näherer Details auf die Ausstellungsberichte des Jahrganges 1890.
Anmerk. der Redaction.

nehmen Schönheit, sie haben etwas Anmuthiges und zugleich Flottes, dabei die wohlthuende Harmonie und die ruhige Sicherheit eines sich seiner Kraft bewussten Künstlers.

L. ist noch ein junger Mann und hat seine besten Jahre noch vor sich. In Glasgow ist er mehrere Jahre, wie er selbst erzählt, redlich bemüht gewesen, mit der Brodfrage zu kämpfen, ohne dieses Problem immer befriedigend lösen zu können. Im Jahre 1881 gerieth er in den Bann von Paris, das heisst, unter die künstlerischen Einflüsse, die dort in der Luft liegen. 1883 stellte er sein erstes Gemälde «Les deux pasteurs», im Pariser Salon aus, welches von dem Bildhauer St. Marceaux gekauft wurde. Den grösseren Theil des folgenden Jahres verlebte er in ländlicher Einsamkeit, an den stillen Gewässern von Gretz. Als er dann mit der Absicht nach Glasgow zurückkehrte, sein dortiges Atelier aufzugeben, fand er daselbst die neue Kunstbewegung vor, die ihm durchaus sympathisch war, und er beschloss, wenigstens noch eine Zeit lang an den Ufern des Clyde zu bleiben. Er hat Glasgow seitdem nicht wieder verlassen und ist in die Gemeinschaft der «Boys» getreten, obwohl er nicht alle charakteristischen Merkmale ihrer Schule angenommen hat. Seit Glasgow sein fester Wohnsitz geworden, ist mit der Aufzählung seiner Bilder auch seine Biographie gegeben. Hauptwerke von ihm sind die «Lawn tennis party» (Ballspiel-Gesellschaft), welches für die Münchener Pinakothek angekauft ist, und zwei Gemälde, deren Motive der Geschichte der unglücklichen Königin von Schottland, Maria Stuart, entnommen sind. Die «Tennis party» lässt die Hauptvorzüge der Fähigkeit *L.'s* erkennen — seine frische und glückliche Beobachtungsgabe, sein scharfes Auge und seine sichere Hand, welche sich besonders in der gelungenen Wiedergabe des Spieles von Licht und Schatten bewährt hat.*) Seine Behandlung historischer Gegenstände ist eine völlig unconventionelle. In «Dawn, May 14th 1568» (Morgendämmerung des 14. Mai 1568), ist Maria Stuart in der trostlosen Stimmung dargestellt, die sich ihrer nach der auf die verhängnissvolle Schlacht bei Langside gefolgten schlaflosen Nacht bemächtigt hatte. Der Maler hat hier auf die beliebten historischen Details verzichtet, auch effectvolle Localfarben verschmäht. Die beiden Figuren des Bildes sind vollkommen realistisch aufgefasst. Die ihrer letzten Hoffnung beraubte Königin und ihre Dienerin, sind Gestalten, welche unbedingt eine mächtige Wirkung auf den Beschauer üben müssen. Sowohl in Haltung wie Geberden bekunden sich völlige physische Erschöpfung und tiefe Verzweiflung bei diesen von hilflosem Jammer erfüllten Frauen. Für *Lavery* sind die gekrönten Häupter nicht von göttlichem Zauber umstrahlt.

Nach *Guthrie's* Niederlassung in dem malerischen schottischen Dorfe Cockburnspath, das in Künstlerkreisen durch das dort vereinigt gewesene Malerquartett einen denkwürdigen Namen gewonnen hat, gesellte sich als Vierter zu den dort schon Arbeitenden *George Henry*, ebenfalls ein Glasgower. *H.* hatte schon als selbstständig schaffender Künstler von origineller Begabung einen ehrenvollen Platz unter den Pionieren der neuen Richtung erworben. Noch vor einem halben Dutzend Jahren waren seine Leistungen fast nur von experimentalem Character gewesen — plumpe Versuche, die geeignete Form für Das zu finden, was er ausdrücken wollte. Selbst jetzt noch zeigen seine Werke die Merkmale einer etwas schroffen Eigenart, und dass in seinen Bildern eine viel zu individuelle Auffassung markirt ist, um dem grossen Publicum verständnissvolle Theilnahme abzugewinnen, zeigte sich bei seiner in München ausgestellt gewesenen Galloway-Landschaft. Dass *Henry* seinen Weg fand, ist *Edward Hornel* zuzuschreiben, mit dem er vor etlichen Jahren auf dem Lande zusammentraf, und dessen unzertrennlicher Gefährte er seitdem ward. Sie arbeiten in einem Atelier und oft an einem Bilde. «Die Druiden» (in München gewesen) ist eines der ersten bedeutenderen Werke, welche sie gemeinsam ausgeführt haben. *Henry's* «Aufgang des Mondes in Kerkenbright gesehen», bezeichnet den Höhepunkt der ersten Periode seines Schaffens. Das von grauem Zwielicht erfüllte Landschaftsbild ist in einfachem Tone gehalten; die Farbengebung ist schön, ohne aufdringlich zu berühren. Das Formenverhältniss legt Zeugniss dafür ab, dass dem Maler ein feines Gefühl für decorative

*) Unter den 1890 in München ausgestellt gewesenen Bildern des genannten Künstlers erregte die «Sommers-Zeit» (pag. 44 in diesem Jahrgange der Zeitschrift wiedergegeben), weit mehr noch das Interesse der Künstlerwelt, als die Tennis party, weil sie des Autors Anschauung vielleicht noch kräftiger präcisirte. Dass nicht gerade immer die besten Bilder eines Künstlers für die Pinakothek gekauft werden, ist eine in der Künstlerwelt längst bekannte Thatsache, indem es sich bei diesen Ankäufen durchaus nicht immer blos um die ausgesprochenen Fähigkeiten eines Künstlers handelt, am wenigsten aber um ganz Modernes. Von *Lavery's* rührten übrigens eine ganze Reihe bedeutsamer Werke der Münchener 1890er Ausstellung her, so eine prächtige weibliche Actstudie, ein «Junges Mädchen in Schwarz», «Brücke zu Gretz», «Dawn, May 14th 1568» und das prächtige grosse Pastell «Sirene».
Anmerk. der Redaction.

Wirkungen innewohnt. Dieser Sinn für das decorative Element bildet in der That den Grundzug aller Malerei *H.'s*. In Bezug auf Kraft und Inspiration sind seine Bilder von durchaus schottischem Charakter; desgleichen in jenem Ahnen des Uebersinnlichen, wofür die Schotten in ihrem Dialect das Wort «Fey» haben. *George Henry* besitzt gleichsam die Gabe des zweiten Gesichts. Er fasst, während er die äusseren Erscheinungen der Natur in sich aufnimmt, dieses Endliche als die Hülle auf, welche das Unendliche umkleidet. Dieser Geist, von dem die Werke fast aller dieser jungen Schotten mehr oder weniger durchdrungen sind, offenbart sich auch in *H.'s* «Mushroom gatherer» (Die Pilzesammlerin), einem kleinen, wunderbar stimmungsvollen Bilde, das ebenfalls in München ausgestellt war. Es ist um die Dämmerstunde des grauenden Morgens, und grade über dem im Profil gesehenen Kopf des jungen Mädchens, das sich in dem matten Zwielicht niederbeugt, steht die gelbe Scheibe des sinkenden Mondes. Das Motiv ist mit Zurückhaltung behandelt, doch liegt eine Fülle gedämpfter Farbentöne über den weiten Flächen. Bei der Galowaylandschaft hat er eine entgegengesetzte Wirkung erstrebt und in Farben, diesem wichtigsten Mittel der Imaginationsmalerei, förmlich geschwelgt. Das Bild glüht und sprüht von Farben; und es würde Einem beim Anschauen dieser Pracht durchaus natürlich dünken, wenn Moses in einer solchen Landschaft den brennenden Busch erblickte, oder das Licht vom Himmel käme, das den Apostel Paulus umleuchtete, da er gen Damascus wanderte. *Henry*, der sonach seine Kraft in zweierlei Art zu bethätigen weiss, bürgt durch seine bisherigen Studien in der Farbengebung dafür, dass ihm bei grösserer Reife und höherer Beherrschung des künstlerischen Ausdrucks noch edlere, vollendetere Kunstschöpfungen gelingen werden.

E. A. Walton, der in seiner äusseren Erscheinung eine merkwürdige Aehnlichkeit mit *Robert Burns* besitzt, und dem die «Boys» wegen seiner Vorliebe für die japanische Kunst den Spottnamen Hokusai gegeben haben, nimmt künstlerisch so ziemlich die gleiche Stellung ein wie *Lavery*. Auch er fasst die Dinge von der heiteren Seite auf, und lässt sich am liebsten von leichten, gefälligen Eindrücken inspiriren. Doch neben diesem Hang besitzt er auch die Fähigkeit ernster Empfindungen. *W.* ist wie ein Kind, das, ohne sich viel Rechenschaft von seinen Stimmungen zu geben, ganz in Dem aufgeht, was sein Wesen just erfüllt. Seine Bilder sind der genaue Ausdruck seines Wesens, und so kommt es zuweilen vor, dass er zwei verschiedene Stimmungen in e i n e m Gemälde vermischt, was zu keinem besonders harmonischen Ergebniss führt. Eine grosse Anzahl seiner Bilder sind Portraits. Obwohl er von Hause aus Landschafter ist, erkannte er doch schon rechtzeitig, dass das Malen von Köpfen für die technische Vervollkommnung eines Künstlers ausserordentlich förderlich ist. Seine Bildnisse sind besonders als Charakterstudien von Werth. Am Besten sind ihm jedoch unstreitig landschaftliche Naturaufnahmen gelungen.*) Seit *Cecil Lawson* gestorben ist, hat Grossbritannien keinen Landschaftsmaler ersten Ranges besessen. *W.* dürfte dereinst berufen sein, die Lücke auszufüllen.

Unübertroffen in Bezug auf die Technik ist *Joseph Crawhall*. Der Pinsel scheint in seiner Hand zum Zauberstab zu werden. Mit wenig Strichen erreicht er viel, denn jeder Strich ist von Bedeutung. Die meisten seiner Bilder sind Aquarelle, und am liebsten malt er Thiere. Seine Pferde, Hunde und Tauben sind wirkliche Charakterstudien. In seinen Malereien liegt Witz, sie wirken gleichsam wie Epigramme, und hiedurch bringt er seine jungen Kunstgenossen nicht selten zum Verzweifeln am eigenen Können. Seine leichte, gewandte Pinselführung scheint ihrer Mühe und Anstrengung zu spotten. Sein Einfluss wirkte, wie der *Walton's*, ungemein heilsam für die Mehrzahl der Genossen, deren Ernst vielleicht sonst einen Mangel an Frische erzeugt haben würde. Er strebt nicht, wie es in der europäischen Kunst allgemein üblich ist, nach einer Gesammtheit des Naturbildes, das er uns vorführt. Er sagt ganz offen: «Das Ensemble interessirt mich nicht; ich verweile lieber bei den Punkten, die mir gefallen». Und so erinnert seine Auffassung an den japanischen Geschmack, der sich am Hervorheben der Hauptsachen genügen lässt, ohne sich um die Zwischenräume zu bekümmern. *C.* malt fast nur kleine Bilder, was bei seiner Methode und

---

*) Die geehrte Autorin dieser Zeilen mag es der Redaction nicht verübeln, wenn sie in diesem Falle etwas anderer Ansicht zu sein sich erlaubt. Das mit einer Medaille ausgezeichnete «Portrait eines jungen Mädchens» (Vollbild siehe pag. 20 dieses Jahrganges der Zeitschrift) war eine Leistung, der man allgemein die erste, höchste Auszeichnung der 1890er Ausstellung vindicirte. Wenn alle Landschafter solche Bildnisse malten, dann wären die specifischen Portraitmaler völlig überflüssige Figuren, denn die Behandlung der Farbe ist bei *Walton* eine ebenso volle, empfundene, durch und durch künstlerische, wie auch die Wiedergabe der Form. Anmerk. der Redaction.



Otto Eckmann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kirchgang



seinen Motiven auch selbstverständlich ist. Von fesselndem Reiz sind einige seiner Pastellbilder.

James Patterson wird gleich *Lavery* nicht ganz als zur Gemeinde gehörig betrachtet. Sie Beide besitzen von Dem, was der neuen Schule charakteristisch ist, die äusseren Merkmale, welche sie auf ihre sonst dem Tagesgeschmack entsprechenden Bilder übertragen.*) Nach Ansicht der «Boys» sind diese Beiden eben nur in Paris ausgebildete Maler, die zufällig in Schottland ihre Kunst ausüben, um davon zu leben, doch des tiefen Ernstes, jener Innerlichkeit, wovon die echten Werke der Schule durchweg durchdrungen sind, ermangeln.

Geistig fördernd und anregend wirkt auf alle Mitglieder der Gemeinde der Landschafter *Macaulay Stevenson*, dessen Aquarelle sich durch die feinste Zartheit der Behandlung auszeichnen. Er ist der Freund Aller, ein stets wohlwollender, wenn auch strenger Kritiker. In seinem Atelier finden die Versammlungen statt, und bis jetzt hat er mit den von Noth bedrückten Collegen jeden Pfennig seiner Baarschaft getheilt. Seine Landschaften sind von echt schottischem Charakter; meist schattige Waldesgründe, die man sich als Tummelplatz von Geistern vorstellen kann. Er malt gern Mondschein-Effecte, weshalb ihm die «Boys» den Beinamen «The Moonlighter» (der Mondanzünder) gegeben haben.

David Gould liebt Wolkeneffecte darzustellen, bei denen er zur Verwunderung der Philister vom sogenannten Realismus gänzlich Abstand nimmt. Seine Farbengebung ist ernst, fast traurig stimmend; Schwarz und Grün oder Grün und Blau sind seine liebsten Zusammenstellungen. Man hörte vielfach äussern, dass seine Compositionen, im Stil der gemalten Fenster alter düsterer Kathedralen auf Glas gemalt, sich viel schöner ausnehmen würden, als auf Oelgemälden. Auch hat er in der That ganz kürzlich einen Entwurf für ein Fenster vollendet, der so viel Beifall fand, dass ihm darauf hin das Anerbieten eines kleinen gesicherten Einkommens nebst einem Antheil an allen für seine Glasmalereien zu erzielenden Einnahmen gemacht wurde.**)

Bei der Beurtheilung dieser neu entstandenen schottischen Schule wäre es verfehlt, einen anderen Maassstab anzulegen, als den unserer eigenen Kunstperiode. Man darf diese jungen Maler nicht etwa auf eine Stufe mit den grössten Künstlern aller Zeiten stellen wollen. Sie üben ihre Kunst in einer individuellen, neuen Weise aus, sie streben eine neue Richtung an, die mehr mit der Malerei der alten italienischen und deutschen Meister verwandt ist, als sie mit den Traditionen *Rembrandt's* gemein hat, dessen Methode das Kunstleben Europa's seit den Tagen dieses Meisters mehr oder weniger beherrscht. Die aus der neuen Schule hervorgegangenen Gemälde haben etwas von jener strengen, zuweilen in schroffe Rauhheit übergehenden Behandlung, die jeder Pionierarbeit anhaftet, und in diesem besonderen Falle auch dem Charakter des Landes und der Rasse der Pioniere selber entspricht. Diese Eigenthümlichkeit ist hier durchaus nichts Ungehöriges. Was bei Kunstwerken eines durch Generationen überkommenen, ausgereiften Stils ein Fehler sein würde, ist bei einer neuen, noch im Durcharbeiten begriffenen Kunstrichtung ein gutes Zeichen. Weist die neue Schule auch in ihren jetzigen Leistungen mehr Strenge als Anmuth, mehr die Spuren von Anstrengung als Behagen auf, so sind diese Neuen doch auf dem richtigen Wege und können es, was den Geist und die Entwicklungsfähigkeit ihrer Kunst betrifft — abgesehen von den ersten Grössen — mit den Besten ihrer Zeit aufnehmen.

Obwohl sie nach ihrem persönlichen Geschmack und Talent die grösste Verschiedenheit in den Motiven wie der Behandlung aufweisen, haben diese jungen Schotten doch Alle einen verwandten Zug, der ihnen eine Art Familienähnlichkeit verleiht. Dies ist in Anbetracht des sie Alle beherrschenden Geistes nicht eben wunderbar. Trägt somit eines Jeden Schaffen den Stempel einer besonderen künstlerischen Individualität, so darf man doch von Keinem aus der Gruppe behaupten, dass er ohne Bedeutung für das Gedeihen der ganzen Schule gewesen wäre.

*) Gerade *Paterson's* Landschaften gehörten zu jenen Bildern, die unter den Künstlern in München das grösste Aufsehen machten durch die Kühnheit der Farbenbehandlung und die Tiefe der darin liegenden Naturbeobachtung. Anmerk. der Redaction.

**) Unter den zahlreichen schottischen Ausstellern, welche hier nicht mit Namen genannt sind, dürfte vielleicht noch einer aufgeführt werden, dessen Bild, «Der gute König Wenzel», allgemein mit Entzücken betrachtet wurde, *Alexander Roche*, von dem ausserdem das köstliche Bild «Die Kartenkönigin», sodann «Auf dem Gipfel», «Miss Loo» und «Die Schafhirten» die Ausstellung zierten. Anmerk. d. Red.



NOCH EINMAL „VON UNTERWEGS"

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

Verehrtester!

Werden Sie ungeduldig darüber, dass ich nochmals «von Unterwegs» schreibe? Es zieht mich gar nicht so fürchterlich hinüber nach unseren deutschen Gauen, wo allerwege noch sehr kühle Lüfte wehen, wo es mehr Professoren und Geheimräthe als Menschen giebt, und Poeten, die vom Geiste unserer Zeit keine Ahnung zu haben scheinen, Bürger- und Volksbühnen errichten wollen, auf denen mittelalterliche Figuren den Sieg der Tugend über das Laster, sittsamer Weiblichkeit über politische Bösewichter darstellen und derlei Rumpelkammer-Dichtung als moralischer Hebel an die Erziehung des Volkes heute, sage heute, angesetzt werden soll! Ob unsere Antiquitätendichter sich irgend etwas von ihren Comödien versprechen, was auf den Gang der Dinge Einfluss haben könnte? Am Ende gar! Oder sind sie Apostel im Dienste höherer Mächte? Sie wollen übrigens gewiss nur, dass der Dusel des Lebens immer der gleiche bleibe, sie wollen nichts von der gährenden Kraft wissen, die langsam aber sicher wie ein elementares Ereigniss alle Schichten erfasst, unberechenbar in ihren Resultaten ist. Ach — die Publicums-Grössen! Sie gehen doch wohl immer auf Stelzen, nicht auf eigenen Beinen, und das Köstliche dabei ist, dass ganz wenige nur das unnatürliche hölzerne, absägbare Untergestell sehen, die Mehrzahl aber an die wahrhaftige Grösse solcher Erscheinungen glaubt! Oh — deutsche Poesie, wie welk sind Deine Ritter-Fräulein-Brüste geworden! Ich sah übrigens neulich einen Seiltänzer, ganz in Eisen als Ritter gekleidet, mit der Balancirstange über das Seil gehen. Ob der Mann von sich aus diesen heillos ironischen Einfall hatte? Giebt es unter den Seiltänzern am Ende wirkliche Ritter? Warum nicht! Zieht doch auch eine wirkliche, unbestritten ächt Principessa als Tingel-Tangel-Sängerin durch die Welt! Fragt aber Einer, ob unsere Ritter auch Reiter seien (was im Grunde genommen Eins und Dasselbe ist), so könnte ihm vielleicht *Oberländer* darüber Aufschluss geben, wie ein berittenes Ordensritter-Capitel von heute aussähe!



Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Wären Sie übrigens auch hier, in dieser wunderbaren Stadt, oder vielmehr nicht in der Stadt, sondern hier oben in den luftigen Höhen von Fiesole, so würden Sie es begreiflich finden, dass ich nicht

schon längst wieder über die Alpen heimgesegelt bin in mein Atelier, wo's am behaglichsten ist, wenn im Ofen das Feuer knistert und die Schneeflocken am grossen Fenster vorbei in die Tiefe fallen, wenn's also Winter ist und der Mensch gezwungenermaassen sich innerhalb seiner vier Wände bewegen muss. Dann — ja dann ist der Norden mit seinen geheizten Stuben ein wahres Eldorado, derweilen man in Italien friert und ungezählte Tropfen Rothweines durch die Kehle träufeln muss, um nur einigermaassen in warme Stimmung zu kommen. Die Nordländer bilden sich immer ein, im «weichen Süden» friere man nicht, desshalb müsse man eigentlich die Zeit, wo bei uns der Christbaum brennt, in italischen oder anderen Landen fremder Zunge südlich vom 46. Breitegrad zubringen, die Neujahrsnacht in Sommerkleidern auf der Strasse feiern und am Dreikönigstage das erste kleine Sonnenstichlein heimbringen. Derweilen verhalten sich die Sachen ganz anders; wenn die Sonne scheint, wenn es heiss ist, dann ist Italien eigentlich erst Italien; zur Winterszeit aber friert man hier mehr wie bei uns, denn Oefen sind eine seltene und ausserordentlich kostspielige Geschichte, da sowohl Holz wie Kohlen von anständiger Qualität sozusagen schon mit zu den kostbaren Artikeln menschlicher Lebensbedürfnisse gehören, von Petroleum gar nicht zu reden — das kostet dreimal soviel als der beste Wein. Auf Allem, Allem sind eben Steuern, Steuern und nochmals Steuern. Dafür aber hat Italien eine stolze Flotte und ein gut — angezogenes Landheer, sehr viele arme Nobili, beinahe so viele wie wir in Deutschland, armes, noch mehr unzufriedenes Volk, das vielfach sogar in anständigen Kleidern, aber mit knurrendem Magen herumgeht und auf Jene nicht gut zu sprechen ist, denen der Herrgott Amt und Würden, folglich bestimmte Einkünfte und damit auch Nebeneinkünfte verliehen hat, welche dem grösseren Theile nach in ächtem gangbaren Gelde ausbezahlt werden. Ja, die Flotte und das Landheer! Sauber sehen sie aus, die italienischen Soldaten, auch gehen die Officiere weder mit Stock noch Regenschirm spazieren, wie man das zuweilen an Militärs anderer Staaten, die an Italien grenzen, zu beobachten Gelegenheit hat; schlagen würden sie sich zweifelsohne wie die Löwen, wenn ihnen die Gelegenheit dazu geboten, wenn z. B. so kleine Nationenhatzen inscenirt würden, wie man etwa die beliebten und meines Wissens nicht streng verfolgten, vielleicht im Stillen sogar sanctionirten «Corpshatzen» in anderen Ländern, wo «Bildung» das Schlagwort vom frühen Morgen bis zur späten Nacht ist, ausficht. Es wäre eigentlich nicht übel, dergleichen Paukereien auf neutralem Gebiet, an der Grenze! Vielleicht kommt es noch dazu, statt der kostspieligen Monstreaufführungen auf den Kriegsschauplätzen einen kleineren Maassstab anzunehmen und dabei die Gegner erst in homerischer Weise sich gegenseitig anbrüllen zu lassen. — Uebrigens habe ich, nebenbei bemerkt, unter den italienischen Studenten blos ganze Gesichter, keine Treffzonen für gegnerische Hiebe gesehen. Das freiheitliche Gefühl des Volkes, das in gewissen Beziehungen ja ausserordentlich hoch entwickelt ist, würde sich dagegen auflehnen, dass man einem bestimmten Stande das Recht gegenseitiger Körperverletzung offen oder wenigstens im Stillen zugesteht, während für andere

Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Bevölkerungsschichten in solchen Dingen der Criminalcodex jederzeit seine Anwendung findet. Das ist ein Zug von natürlichem, gerechtem Empfinden, der vielleicht auch anderswo einmal zur Geltung kommt, wenn das Princip «was dem Einen recht, ist dem Andern billig» vor dem Gesetze thatsächlich zur Durchführung gelangt und es vor der Göttin mit den komischerweise verbundenen Augen — sie schielt ja mehr oder weniger doch unter der Binde hervor — nur einerlei Recht und Unrecht für Alle ohne Ansehen der Person giebt. — Doch — wozu hier oben, in dieser göttlichen Ruhe an all' dergleichen Larifari denken!



Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Vom Monte Senario her weht ein leiser Wind, der hin und wieder das Rauschen des Mugnone aus dem Thale heraufträgt, die schlanken Cypressenwipfel leise biegt und grosse, runde, weisse Wolkenballen langsam vom Mittelmeere her über das alte Etrurien nach der Adria hinübertreibt. Am Hange nach dem Thal zu arbeiten unweit von den Sitzreihen des Amphitheaters ein paar Maurer am Fundament eines Hauses; man hört zuweilen den Hammerschlag auf dem harten klingenden Stein; vom Klösterlein der Franziskaner, das droben liegt, wo ursprünglich zweifelsohne ein etruskisch Heiligthum und die Citadelle stand, tönt irgend ein Glockenzeichen herüber — sonst ist's aber wirklich still, ganz still, hier auf der Terrasse des Hauses von Ferucchio, wo man einen bezaubernd guten Wein trinkt und wahrhaft paradiesisch gute Pollastri gegen mässige Bezahlung zu essen bekommt, während drunten in der «Aurora» — der Name ist für die Geldbeutel der dort Einkehrenden sehr symbolisch — alle Preise heillos gesalzen sind. Solcherlei Salz kostet nichts; das wirkliche ist, wie gar viele der nothwendigsten Lebensdinge, wahnsinnig theuer. Warum? Ja, da muss man Staatsmänner und Nationalökonomen fragen, obwohl die nationale Oekonomie in Italien ein Bild sonderbarer, nicht besonders erfreulicher Art giebt. Uebrigens — was geht das Alles mein verwaistes Münchener Atelier an, das mir just im Kopf herumging, einen grossen Raum, über, neben, unter welchem ebenfalls Ateliers sind! Ich brauche nur daran zu denken und mir fällt alles mögliche Zeug ein, das Stoff böte zu einer herrlichen Arbeit über «Freuden und Leiden eines Atelier-Inhabers»! Man stelle sich z. B. so einen jener unsäglich miserabel construirten Münchener Atelierhauskasten vor, dessen Erbauer vor seiner Würde als «Herr Baumeister» vielleicht Bäcker oder Schuster oder sonst was war, auf einmal aber das Baufieber bekam, was ihm natürlich kein Mensch wehren kann. Ateliers bringen viel Geld ein — also baut man Ateliers, stellt, weil es überhaupt in den Münchener Wohnungen der Fall, das miserabelste Fabrikat von Ofen hinein, das irgendwo beim Abbruch von Arbeiterbaracken billig zu haben war, klitscht an die Balken, welche Stockwerk von Stockwerk trennen, ein paar Latten an, bewirft sie mit schlechtem Gyps, macht grosse Fenster — da — das Atelier ist fertig, kostet gehörige Miethe, und wenn man weiter irgend etwas davon haben will, muss man eben brav selber blechen; ist es doch eine der hausherrlichen Cardinaltugenden, nichts machen zu lassen, es sei denn, dass der Miether es bezahle. Doch mit dem Raum allein hängen diese «Freuden und Leiden eines Atelierbewohners» nicht zusammen! Es giebt ja auch Nachbarn, z. B. Maler älterer Ordnung, Leute, die wie die französischen Epiciers sich mit einem gewissen Alter zur Ruhe setzen, an Kunst überreichlich genug geleistet



Hermann Baisch pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Gegen die Brandung



und sich die nöthigen Mittel zum weiteren Lebensunterhalte eben in diesem handwerklichen Zweige verdient haben, nichts desto weniger aber doch immer noch sich den Luxus eines Ateliers erlauben, hauptsächlich mässigem Lebensgenuss und ihrer Gesundheit das Hauptaugenmerk zuwenden, Holz sägen und spalten, den ganzen Tag mit genagelten Schuhen hin und her laufen wie Menagerie-Einwohner in ihrem Käfig, immer etwas zu hämmern, zu nageln, zu hobeln, zu feilen und manchmal — Alter schützt vor Thorheit nicht — sogar noch Besuch von jungen Damen, wie es scheint Athletinnen haben, die — in welchem Costüm es geschieht, weiss ich leider nicht — Ringkämpfe aufzuführen scheinen! Ja — Atelierbewohner! Herrlicher Titel für ein Werk, gegen welches Herr Tartarin in allen Ausgaben eine Kleinigkeit ist! Aber schreiben muss es eben Einer, der es aus eigener Erfahrung kennt und die Maler so zeichnet, wie sie sind, nicht im conventionellen Novellenstyl! Vielleicht thut's einmal ein Maler, der schreiben kann. Er braucht nur zu erzählen, was man selbst erlebte; das ist oft so toll, wie man es kaum erfinden könnte. Und da sogar *Paul Lindau* zugiebt, dass, wenn ein Maler das Schildern mit der Schreibfeder verstehe, es ganz gewiss viel besser ausfalle, als alle und jede Berufsschriftstellerei, so ist zu hoffen, dass sich eines Tages der rechte Mann finde, um so mehr, als die allgemeine Durchschnittsbildung in Künstlerkreisen entschieden eine steigende Linie gegenüber früher zeigt, wo es beinahe als ein Vorzug galt, möglichst roh, brutal, ungeschlacht aufzutreten und vielleicht keinen richtigen Satz schreiben zu können. Das ist noch gar nicht lange her, noch kein halbes Menschenalter, und böse Stimmen behaupten, es gebe sogar künstlerische Titelträger, die mit dem A-B-C auf gespanntem Fusse stünden, während sie das Einmaleins vorzüglich zu handhaben wüssten, und zwar nicht blos das künstlerische Einmaleins, sondern schon das andere, eigentliche. Unter den französischen Künstlern sind nicht wenige, die mit der Feder umzugehen wissen, dass es nur so eine Freude ist; stellt doch überhaupt die litterarische Welt zusammen mit der künstlerischen dort eine viel einheitlichere, in den geistigen Interessen enger verknüpfte Gemeinschaft von Schaffenden dar, als es bei uns im zünftigen Deutschland der Fall ist! Entbehren wir nun auch der schriftstellernden Maler oder der malenden Schriftsteller, so ragt dafür eine andere Körperschaft stark in's Bereich der Kunst oder wenigstens der malenden Menschheit hinein, die Armee nämlich — aber nicht im activen Zustande. Was dagegen in Pension lebt — und die Zahl dieser wird bekanntlich fleissig gemehrt — das malt, mit wenigen Ausnahmen.



Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Es kam mir vorhin der Ausdruck «Malende Schriftsteller» in den Mund.

Wissen Sie auch, dass von solchen, von wirklichen «malenden Schriftstellern» in Paris ein wirklicher «Salon», der dritte, eröffnet worden ist und zwar unter dem Titel «Poil et Plume»! Soll ich Ihnen davon etwas erzählen? Ich bin zwar nicht selbst dort gewesen, auch wäre mir Das, was ich in deutschen Zeitungen, von deutschem Beurtheilungsstandpunkt ausgehend (der natürlich eigentlich der maassgebende für die ganze gebildete Welt sein sollte, von Rechtswegen!!) gelesen habe,

durchaus nicht maassgebend, denn was hat im grossen Ganzen (wenige specielle Fälle ausgenommen) die deutsche Journalistik für einen Standpunkt gegenüber von Dingen, die ausser das Fach der Historienmalerei einerseits und der Heiligenmalerei anderseits fallen! Und nun vollends einer Ausstellung Geschmack abgewinnen können, an der man in manchen Fällen nicht so sehr das technische Geschick als den geistreichen Einfall, den künstlerischen Wurf in rohen Umrissen bewundern muss — das ist eine Forderung an unsere Kunst-Feuilleton-Rechthaber, die wahrscheinlich bei den meisten zu hoch gespannt erscheint; wird doch das Publicum systematisch dazu erzogen, in einem möglichst maschinell exercirenden Soldaten das Ideal des Staatsbürgers, in peinlich durchgeführter und ausgetüftelter Malerei den letzten, höchsten Endpunkt der Pinselkunst zu erblicken, und wie viele Pinsel arbeiten nicht dieser Anschauung zu Gefallen, theils aus materieller Ueberzeugung, theils aus wirklicher Talentlosigkeit!

Nein, was ich von «Poil et Plume» weiss, das habe ich im «Figaro» gelesen, und da mir das Scriptum in seinem heiteren, geistreichen, nichts weniger als professorlich-docirenden Tone gefiel, so schadet es am Ende nichts, wenn ich das Eine und Andere wiedergebe, um so mehr, als vielleicht manchen Lesern der «Kunst unserer Zeit» der «Figaro» nicht zugänglich ist. Es ist kein Geringerer als *Raffaelli*, der sich darüber ausspricht. Er sagt u. A.:

«Zwei Stunden war ich drinnen — es stieg mir unwillkürlich der Gedanke auf, wohin denn all diese Dinge einst kämen, auf welche Weise sie vom Schicksal zerstreut, zerknittert würden, doch — für den Moment genügte es mir, Namen wie *Gérard de Nerval*, *Alfrède de Musset*, *de Baudelaire* u. a. zu lesen, um eine ganz grosse Portion Respect in mir wach werden zu fühlen. Ueber Jene zu sprechen, welche in völliger Verkennung ihrer Anlagen sich hier als Aussteller präsentiren, erlasse man mir. Uebrigens habe ich gerade hier die Ueberzeugung von Neuem bekommen, dass mit der wahren Kunst sich nicht Spass treiben lässt, und dass Jene, die vielleicht am geistreichsten erscheinen, am wenigsten den Namen eigentlicher Künstler verdienen. Haben Sie vielleicht die Ausstellungen der «Incohérents» besucht, die seit einigen Jahren stattfinden, und fanden Sie dieselben vielleicht lustig? Ich meinerseits fand sie düster, sie stimmten mich traurig, und warum? Weil die kürzesten Spässe stets die besten sind und wir uns kaum einen wirklich denkenden Menschen vorstellen können, der acht Tage darauf verwendet, ein Witzlein, einen sogenannten spassigen Einfall zu malen oder zu radiren!*) Es hat sich mir dabei neuerdings eine Bemerkung aufgedrängt, die ich schon öfter machte, die nämlich, dass die geistreiche Art der Darstellung durchaus nicht immer ein hohes Maass wirklich künstlerischer Empfindung vorauszusetzen braucht, dass die geschickten unter den Malern durchaus nicht stets auch Künstler vom reinsten Wasser seien. Ist es denn schliesslich ein Triumph der Malerei zu nennen, wenn ein gemalter Zuave so aussieht, als klebte thatsächlich die rothe Mütze auf der Leinwand, oder wenn beim Anschauen eines gemalten Bauern sich die groben Holzschuhe wie wahre Körper präsentiren?

Das grösste Vergnügen übrigens, was ich beim Durchwandern dieser Ausstellung empfand, bestand für mich darin, zu unterscheiden, wo der Ausfluss des Schriftstellers einerseits, wo der eigentliche Maler anderseits sich documentire. Diese Schriftsteller-Maler in ihren zeichnerischen Leistungen richtig zu beurtheilen, dazu bedarf es vielleicht eines ganz eigen künstlerischen Maassstabes. Was in erster Linie auffällt, ist die Ueberzeugung, dass manche der Autoren dieser zweihundert Leinewanden ohne weiteres die Feder hinlegen könnten und mit dem Pinsel nicht blos ihr Glück machen, nein, dass sie wirkliche grosse, gute Malerei machen würden. Vor allen Anderen fällt *Bergerat Caliban* auf. Oelbilder ebenso wie Aquarellen bezeugen seine mehr als gewöhnliche Befähigung; kein Wunder, dass von ihm die Idee zu dieser Ausstellung herrührt! Was kann sich ein Schriftsteller für besseren Erfolg wünschen, als dass er selbstgemalte Bilder verkaufe; das thut er, und wenn ihm also der Schmerz widerfährt, mit seinen Theaterstücken bei den Herren dieser oder jener Intendanz kein Glück zu haben — was thuts, komme er in unser Lager! Wir sind nicht viel mehr als etwa zehntausend Maler,

---

*) Der geistreiche Autor obiger Zeilen kennt demnach das Gros jener Künstler, oder sagen wir: «jener malenden Menschen» nicht, die da glauben, es müsse hinter einem Bilde etwas Anekdotenhaftes stecken! Wenn er nach München käme, könnte er diese Species nach Dutzenden von selbstbewussten und sich selbst bewundernden Exemplaren kennen lernen. Leider nimmt unser Publicum diese Leute noch immer als ernsthafte Künstler hin, und die Familienjournale, welche Holzschnittfutter en masse brauchen, nehmen die Waare aus solchen Werkstätten, da ihr Inhalt mehr als gemeinverständlich, jederzeit mit Handkuss an.
Anmerk. d Red.

also findet sich schon noch ein weiteres Plätzchen! — Doch — er steht nicht allein, glaubt man doch bei gar Vielen, sie üben die Malerei als ihren eigentlichen Lebensberuf aus. Da ist z. B. vortrefflich als Landschafter *Georges Duval, Henry Morel*, als Marinemaler *Louis Gaillard; Firmin Javel* brachte ein prächtiges Pastellbild, einen Bergwald mit dunkeln Tannen darstellend, *Paul Masson* und *Fernand Calmettes* zeigen sich als geistreiche Illustratoren, *Gonzague-Privat* als Portraitmaler, und schliesslich darf ich der Namen *Gustave Rivet, Clovis Hugues, Toudouze, Ponchon, Moreau-Vauthier, René Racot, Maurice Montégut* nicht vergessen. Von *M. Bourdelle* rührt eine hübsche Terracotte her, *Philipp Gille* und *Gaston Bérardi*, beide von der «Indépendance belge», sandten reizende Broncen, *Merinos*, der unübertroffene Humorist, gab einen Affen in Bronce, auf dessen Haupt der Helm der Minerva sitzt, *Camille Lemonnier* sandte ein Paar im Ton wahrhaft goldene Landschaften. Doch damit nicht genug, auch Damen betheiligten sich an dem köstlichen Unternehmen. Die eine davon ist Madame *Valérie Fould*, die Verfasserin der köstlichen im Théâtre du Gymnase aufgeführten Comödien, die in der Welt unter dem Autor-Namen *Gustav Haller* segeln. Von ihr rührt eine reizende Büste, das satirische Lustspiel darstellend, her. Das ist Geist, Witz, Verstandesschärfe, und mit welch coquettem Geschick die reizende Erscheinung ihre Maske trägt! Es ist wahrhaft empfundenes Leben und könnte in der Natur gar nicht anders sein.

Die andere Ausstellerin ist *Gyp*, Comtesse de Martel, von der Linie der *Mirabeau Tonneau*, mithin vom wahren alten Adel Frankreichs. *Gyp* ist, um es mit einem Worte zu sagen, ein Wesen zum Närrischwerden, denn Alles, was an ihr ist, zeugt von Witz und reisst zur Bewunderung, zum Erstaunen hin. Man liest ihre Romane, ohne davon überzeugt zu sein, dass sie wahre Litteratur-Leistungen seien, und dabei sind sie dennoch so reizend! Man schaut ihre Skizzenbücher durch, ihre Mappen mit Zeichnungen und Pastellen jeder Art, ohne dass man dabei gerade an eigentliche Malerei dächte, und dennoch ist man von den Sachen entzückt — ja, wenn ich je diese Dame, von der alle Romane sprechen, malen, wenn ich eine charakteristische Erscheinung des ausgehenden Jahrhunderts geben wollte, so machte ich die Reise nach Neuilly und würde *Gyp* bitten, mir zu sitzen so wie sie da bei «Poil et Plume» sich zeigt, mit dem prächtigen Strohhut, unter dem alles Mögliche hervorschaut, was einem den Kopf vollständig verdrehen kann!

Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Ich will die Reihe der Lebenden mit den Besten der Guten beschliessen: Mit *Harancourt* und *Octave Mirbeau*. Ihnen gebührt eigentlich das höchste Lob, das man Künstlern bieten mag. *Harancourt* zeigt sich in seinen zwei Pastellen als ein feinfühliger Poet, bei *Octave Mirbeau* aber tritt die malerische Anschauungsweise in geradezu hervorragender Weise zu Tage. Uns Maler reizt durchschnittlich, was vom Publicum selten beachtet, noch weniger oft verstanden, manchmal aber dennoch bis auf einen gewissen Grad empfunden wird: die Art, wie im Terrain sich Ueberschneidungen gestalten, das, was dem Ganzen den eigentlichen künstlerischen Halt verleiht: die scharfe Beobachtung der einzelnen Tonwerthe, die Einheitlichkeit der farbigen Erscheinung, dabei der ausgesprochene Sinn für Zeichnung, für «Verschwörung der Linien» (conspiration des lignes), wie *Diderot* sagte. Nehme ich die eine wenig individuelle Studie «Pinie am Meere» aus, so muss ich zugestehen, dass sich in *Mirbeau's* Arbeiten Eigenschaften



Hugo Vogel, Berlin. Studie.

äussern, die selbst bei Künstlern von Beruf selten angetroffen werden. Farbe sowohl wie Erscheinung sind derart, dass man einen starken künstlerischen Geist aus ihnen herausempfindet; das zeigt sich in der grossen, schönen Einfachheit, die sich durchweg kundgibt. Mit solchen Fähigkeiten ausgestattet, kann man eben anfassen, was man will, und man flösst allerwege damit Achtung ein!

Soweit die Lebenden!

Nun aber zum «Louvre», zu den Arbeiten der Dahingegangenen! Gleich der Erste schon nöthigt uns zum respectvollen Grusse, *Théophile Gautier!* Es ist, als hätte er in den herrlichen Weiberköpfen seine «Emaux et camées» gemalterweise geben wollen! Sie sind geradezu brillant! *Auguste de Châtillon*, der Verfasser des «Levrette en paletot», — Gott, wie lange ist es her, dass ich diese Erscheinung, eine ächte gute Figur der «Bohème» (man erinnere sich an die herrliche «Vie de Bohème» von *Murger*) sah — ist durch eine Kopfstudie vertreten, die vielfach an *Couture* erinnert. In *Houssaye* klingt *Diaz* stark nach, bei den Caricaturen *Alfrède de Musset's* empfindet man die ganze verfeinerte Schärfe dieses Geistes, *Baudelaire's* Skizzen sind auch anregend, aber was sonst noch kommt, ist viel, viel wichtiger! *Victor Hugo* und die *Goncourts!* Darüber sich so auslassen, wie man es thun könnte, das verlangte mindestens ein Buch, es spricht eine ganze Welt aus diesen Dingen.

Wer *V. Hugo* als Schriftsteller kennt, kann ihn in seinen künstlerischen Leistungen absolut nicht verkennen, er ist auch da ganz er selbst, wie er leibt und lebt, eine Erscheinung, zusammengesetzt aus den merkwürdigsten Gegensätzen, bald ein hoher Spieler, dann wieder ein Mensch von grandiosen Einfällen, ein andermal rasend, toll, unsinnig, aber immer von eigenartiger in sich bestimmter Vorstellungsart. Aus Allem weiss er etwas Geistreiches zu gestalten; unter seinen Fingern wird das Dintenfass zum Neger, oder er taucht die Fransen seiner Kielfeder in das schwarze Nass der Schriftstellerei, fährt damit über das Papier hin und her und das Ganze wird schliesslich eine wilde, stürmische See; ein Tropfen schmutzigen Wassers auf dem gleichen Papier wird zur Seidenrobe, oder er macht einen geheimnissvollen See daraus. Es hat etwas, beinah möcht ich sagen Närrisch-vergnügliches an sich, seine Arbeiten, Einfälle müsste man sie eher nennen, zu verfolgen, denn wo steckte z. B. bei den einer phantastischen Theaterdecoration gleichenden mittelalterlichen Stadt-Ansichten auch nur eine Spur des Eindruckes, den die Natur hinterlässt! Seine Fabel-Landschaften erinnern gar oft an Erscheinungen, die man einen Moment im fliehenden Gewölk stürmischer Tage zu sehen glaubt; Aehnliches entdecken wir in dem weitverästelten, im Farbenton ganz unberechenbar schwankenden Geäder geschliffener Marmorplatten oder im abbröckelnden Kalkbewurf einer Mauer, aus dem sich alle möglichen Dinge herausfinden lassen. Was aber das Gelungenste an diesen Zeichnungen ist, das ist das vollständige Fehlen eines auch nur andeutungsweise gegebenen Terrains — Alles geht in der Luft vor sich! Brücken mit Thorthürmen und anderen Beigaben finden sich da — aber sie gehen weder von einem sichtbaren Ufer aus, noch führen sie zu einem solchen hin! Mit dem Begriffe der Malerei, der graphischen Darstellung überhaupt, verbinden wir denn aber doch im grossen Ganzen den Gedanken an die Darstellung von Wirklichkeiten, und das ist, was *Victor Hugo* eigentlich aus diesem Kreise ausschliesst. Er ist durchaus nicht Maler, seine zeichnerischen Producte sind theaterhafte Phantasiestückchen.



Ernst Zimmermann pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Altweibersommer.



Bei den *Goncourt's* freilich ist das eine ganz andere Geschichte. Wie einschneidend zeigt sich da das Gegensätzliche im ganzen Wesen des Menschen! Sie sind Maler, die *Goncourt's*, besonders *Jules*. Alles bei ihnen baut sich über genauer Beobachtung, auf klarer Ueberlegung, auf echter Verstandesarbeit, der eine gewisse zitterige Nervosität anhaftet, auf, daher denn auch der Gehalt ihrer Arbeiten ein bedeutsamer ist. Es finden sich da z. B. Radirungen, deren einzelne Linien und Striche etwas Gehacktes, scheinbar Unsicheres, etwas Fieberndes an sich haben, aber was sie zusammengenommen vorstellen, ist grossartig, von einer geschlossenen, mächtigen Ueberlegung zeugend. In der Farbe macht sich zuweilen eine gewisse Nüchternheit geltend, aber Eines liest man überall heraus: Es ist die gleiche künstlerische Handschrift, die aus den Beiden berühmte Schriftsteller gemacht hat, hier mit anderen Mitteln gehandhabt, im Grunde genommen aber Eins und Dasselbe. Diese Zeichnungen können einzig und allein von den *Goncourt's* herrühren, die ganze Art und Weise sagt es deutlich. Sie sind darin ganze, volle Künstler, Künstler von Race, von bestimmten Schönheitsgrundsätzen geleitet, immer, zu jeder Zeit der Ausführung von Entwürfen nachjagend, mit einem Worte unruhiges, aufgeregtes Künstlerblut.



Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

Hier *Victor Hugo* — fabelnd und dennoch grossartig, mit dem Fusse die Erde schon gar nicht mehr berührend, seine Dinge über der Sphäre des Greifbaren aufbauend. Dort die *Goncourt's*, unsere Ernährerin, die Mutter Erde, mit Leidenschaftlichkeit verherrlichend in ihrer Kunst!

Auf wenigen Papierfetzen ist der Inbegriff aller Romantik und ihres Antipoden, des Naturalismus, wiedergegeben!»

Soweit *Raffaelli!*

Vielleicht erleben wir einmal Aehnliches — dem Versuche nach Aehnliches meine ich — auch gelegentlich diesseits der Vogesen! Wer weiss, ob nicht am Ende daraufhin schon heute da und dort Zeichnen-Lectionen genommen werden. Wer wird in solchem Falle wohl Protector, Arrangeur? Natürlich nur ein Fachmann, oder am Ende gar einmal der wirkliche Genius des Schaffens? Ach, am Ende bekommt man die ganze Pariser «Poil et Plume»-Ausstellung einmal in Deutschland zu sehen, man muss nur die rechten Leute nach Paris schicken, dann schlagen die Franzosen natürlich sofort Purzelbäume vor Vergnügen und schicken was man nur haben will! Und während sich in Paris «Poil et Plume» neben dem Salon der Société nationale des Beaux Arts und dem Bouguereau-Salon — der offenbar mehr und mehr die spitalerhafte Bürgerlichkeit in der Kunst zu repräsentiren beginnt — zeigt, brilliren wir Deutsche anderswo, allerdings ziemlich weit draussen vor dem Centrum der Themsestadt und das noch obendrein zum Besten von ein paar Eisenbahngesellschaften, welche das bisher brachliegende Terrain nutzbringend machen wollen. Dafür braucht man Leute, die als Aussteller weiss Gott was zu erreichen hoffen und im Grunde weiter nichts sind, als die purzelbaumschlagenden deutschen Lustigmacher im Dienste englischer Speculanten! Wachsfiguren-Cabinette mit allen möglichen Spässen, lebende Bilder aus



Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

Deutschlands Geschichte, Tirolersänger, ächte natürlich (die diesmal vielleicht das «beliebte Nationallied»: Ach, Du mein London, ich muss dich lassen — singen), Bumerassassa und was weiss ich Alles, bilden den abwechslungsreichen und gewiss effectvollen Rahmen zur «Deutschen Kunst»! Oh — wann werden wir endlich, endlich einmal aufhören mit dieser Possen-Reisserei, mit dieser Interessant-Thuerei und bettelhaften Gebahrung gegenüber Fremden, die uns für die gehabte Mühe auslachen! Brauchen wir es eigentlich? Uebrigens — schelten Sie mich nicht gewissenlos, dass ich mit den Gedanken in diesem Briefe in tollem Zickzack herumfahre! Wenn man von so vielen Eindrücken bestürmt wird, wie es mir hier oben in Fiesole geht, so kommen ja selbstverständlicherweise auch alle möglichen Dinge, die gar nicht in den Rahmen dieser grossartigen Pracht — ein Bild kann ich es nicht nennen — hinein gehören. Ich habe nun schon verschiedene Male die Beobachtung gemacht, dass mich der Anblick so grossartigen Landschaftsbildes keineswegs zur Concentration der Gedanken veranlasst; ich fühle die Grösse, die Schönheit, die Herrlichkeit durch und freue mich an der unabsehbaren Reihe von Eindrücken, die daherfluthen wie die Wasserberge der Meeresbrandung, immer noch einer und dann noch einer und noch einer — es nimmt gar kein Ende —; bis man da zu einem eigentlichen, richtigen Arbeiten kommt, dauert es geraume Zeit, man muss mit dem Boden, auf dem man steht, völlig vertraut werden. Ich habe ein paar Mal mit sehr guten Vorsätzen auch Skizzenbuch und Aquarellkasten hier heraufgeschleppt — aber es wurde aus dem Arbeiten nichts, ganz einfach, weil ich mir sagte: Wozu? Blos um etwas im Skizzenbuch zu haben? Dann ist es eine unverantwortliche Thorheit, desswegen nach Florenz zu gehen! Oder aber, um eventuell das Gemachte benutzen zu können? Das wäre noch die viel grössere Thorheit! Nein, nein, wenn man hier malen und wahr dabei bleiben will, so darf man nicht so über Nacht



Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

vom Norden herkommen und die Freude, die man am Leben hat, auch gleich durch den Pinsel laufen lassen, es wird ja doch lauter unwahres Zeug, ein Italienisch mit völlig deutschem Accent und deutscher Satz-construction. Erst vierzehn Tage, drei Wochen auf e i n e m Fleck, aber nur auf e i n e m sitzen bleiben und dann vielleicht an den ersten Strich denken! Sonst wird's nix oder eben so Machwerk, wie die reisenden Allerweltsmaler es tagtäglich produciren, heute eine Landschaft aus Schottland, morgen einen Fischmarkt aus Rotterdam oder ein Dünenbild von Ostende, nachher einen ägyptischen Sonnenunter-, einen chinesischen Sonnenaufgang, die Sahara in Mittagshitze mit verdauenden Löwen, Grönlands Fluren im Schlafe der Polarnacht mit hungrig knurrenden Eisbären u. s. w. — und das Beste ist dann, dass das Alles in München oder Düsseldorf, auch in Carlsruhe gemalt, womöglich aber unter dem Namen irgend eines «Special - Artisten», «der natürlich überall selbst mit dabei war», als Illustration veröffentlicht wird. Nein — ein Winkel an der Würm mit ein paar Erlen, blühenden Schlüsselblumen und Gentianen, ein Stück aus dem Dachauer Moos mit der ernsten Stimmung der Ebene, dem weiten, weiten Horizont, das liegt Jedem, der die Sprache seines eigenen Landes ordentlich sprechen und schreiben lernen will, näher als alles Fremde, auch wenn's grossartig und herrlich ist, wie ein Blick von hier hinunter nach dem Arno - Thale oder hinüber nach den schluchtigen Runsen des Mugnone. Schön ist die Landschaft, grossartig — aber ihr fehlt Eines, was unsere viel bescheideneren Fluren in vollem Maasse besitzen: Sie hat vor lauter Schönheit beinahe gar keine Poesie. Vielleicht ist desswegen die Landschaftsmalerei überhaupt ihrem Wesen nach ein dem Norden entsprossenes Ding. Uebrigens will ich mich nicht in lange Reflexionen hierüber einlassen, sondern endlich thun, was mich veranlasste, Feder und Papier hier herauf zu tragen, mir den Tisch zurecht zu rücken und den schwarzen Schleim, der in dem offenbar altetruskischen Tintenfass seit Jahren liegt — die Italiener sind keine sehr enragirten Briefschreiber — mit wahrem Aleatico zu verdünnen. Es handelt sich ja um den Text zu den Bildern der vorigen und dieser Lieferung. Da soll einem nun immer etwas einfallen; es fällt einem aber zuweilen beim besten Willen nichts ein (was z. B. die Münchener Baumeister nicht alle von ihren Werken behaupten können), selbst wenn man die Bilder als Pillen verschluckte und sie dann im Magen aufgehen liesse.



Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

Von *Liebermann* war schon früher einmal die Rede, was nachher an Illustrationen noch auf pag. 76 u. ff. folgte, der Laubengang, die Schusterwerkstätte, die holländische

Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

Nähschule, das kerzenlichterhellte Intérieur u. s. w. — das Alles bestätigt, was schon gesagt wurde, dass nämlich der Autor derselben ein ausserordentlich geistreicher Künstler innerhalb seiner Sphäre ist, und dass ihm zweifelsohne ein gut Theil des Verdienstes zufällt, wenn mit unseren veralteten, verrotteten und vielfach gänzlich unwahren Anschauungen in Deutschland gebrochen wird und eine ehrliche Naturanschauung an Stelle des Atelier-Receptes tritt. Der künstlerische Glaubensdurchbruch bei *Liebermann* entsprang übrigens nicht so ganz und gar aus seinem Wesen allein, wie etwa Pallas Athene aus dem Kopfe des Zeus entstieg; im speciellen Falle hiess der Zeus *Jean François Millet*, wohnte in Barbizon und hat wenige grosse Geister so beeinflusst, dass sie die gleiche malerische Ueberzeugungstreue gewannen wie er; viele kleinere Geister dagegen hielten stark an der Idee fest, dass mit Bauernkleidern, Holzschuhen und der bekannten Horizonthöhe das zu erreichen sei, was ein



Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

wirklich genialer Mensch durch unendliche Arbeit und unablässige Beobachtung als Endresultat seiner Ueberzeugung geboten hat. Wir Deutsche haben dabei ganz speciell das Privileg, möglichst unüberzeugt Jedem nachzulaufen, der von wirklicher oder gemachter Hoheit etwas an sich hat. — Fremdartiges wird selbstverständlicherweise unter allen Umständen vorgezogen von der Nation der Denker, der die rücksichtsloseste Aeusserung, die ihnen oft geradezu in's Gesicht schlägt, am meisten Respect und Hochachtung abzwingt. *Liebermann* hat bewusst oder unbewusst darin Manches geleistet und hat diesem Umstande vielleicht eben so sehr sein Prestige zu verdanken, als seinen hochentwickelten künstlerischen Eigenschaften, die zu goutiren im grossen Ganzen der deutsche Geschmacksphilister viel zu wenig diesbezüglich entwickelten Sinn besitzt. Wollte man eine Geschichte des Geschmacksphilisteriums schreiben, so kämen darin gewiss viele Namen vor, die für Sterne allererster Grösse



Hermann Baisch pinx

Phot F. Hanfstaengl, München

Heimziehende Herde.





Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

gelten, für ihre Bilder ein Heidengeld einnehmen und die Seichtheit künstlerischer Gesinnungsweise in ihrem Lande so gut beobachtet haben, dass sie schliesslich an ihr eigenes Prophetenthum glauben. *Liebermann* gilt unter den Künstlern für einen Propheten. Das ist immerhin weit höher anzuschlagen. Merkwürdig bleibt dabei nur immer das Eine, was übrigens allgemein menschlich ist, dass sich der Glaube stets an Namen heftet, viel weniger dagegen an den Urstoff, durch dessen gedankenklare Verarbeitung diese Namen zu der ihnen gebührenden Geltung kamen.

Eine Künstlernatur wesentlich anderer Art ist *Ernst Zimmermann* in München. Seine künstlerische Wiege stand nicht auf fremdem Boden, vielmehr ist er Schüler von *Wilhelm Diez* in München gewesen, hat aber, entgegen der Tradition dieser Schule, sich bei Zeiten von Federhut, Büffelkoller und dem bekannten Schimmel (die übrigens alle drei stets geistreich gezeichnet im Handel zu haben sind), losgesagt und ist der malerischen Erscheinungsweise in der Natur nahe getreten, wo sie sich ihm eben bot. Noch in seiner «heiligen Nacht», welche zu München in der Pinakothek hängt, machen sich in Bezug auf die farbige Art allerlei Reminiscenzen an die ältere Anschauungsweise, die da und dort dem Asphalt nicht abgeneigt war, geltend. *Zimmermann* hat diese Bahnen gänzlich verlassen, ohne jedoch in jenes überzeugungslose Extrem zu verfallen, dessen Stempel die Werke der meisten deutschen Neophyten tragen, dem der Uebertriebenheit und jener Unselbstständigkeit nämlich, die den Nachmachern von jeher eigen war. Viele von Denen, die sich ganz mit Unrecht zu den Pleinairisten zählen, lachen natürlich darob, wenn Arbeiten von Künstlern, an deren Bildern man durchschnittlich eine gewisse tiefe Tonstimmung gewohnt war, eines Tages in lichterer Art gehalten sind, ohne indess jene läppischen Aeusserlichkeiten zur Schau zu tragen, auf die unselbstständige, der Anlehnung bedürftige Gemüther stets den grössten Werth zu legen pflegen, die also, um es mit einem richtigen Worte zu sagen, das «Fexenthum in der Malerei» so würdig wie nur möglich repräsentiren. *Ernst Zimmermann* hat gegenüber früher seine Palette entschieden mehr der hellen Seite zugewandt, aber er blieb dabei ein absolut selbstständig sehender Künstler, der es nicht für nöthig hielt, irgendwo in einem künstlerischen Kometenschweif sich mit fortschleppen zu lassen. Die Alte mit dem Kinde (Vollbild auf pag. 108) ist eine seiner neueren Arbeiten. Was sie mit den Aelteren gemein hat, das ist die meisterliche Behandlung der Form, das stofflich Ausgeprägte, eine Eigenschaft, deren viele der ganz Modernen aus dem einfachen Grunde entbehren, weil sie es nicht

Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

machen können. Freilich spricht man in solchen Fällen der Welt gegenüber — ein Mäntelchen muss die Sache ja doch haben — von geringfügigen Nebensachen, auf welche Gewicht zu legen die Mühe sich nicht lohne! Ach, du lieber Gott! wenn man all Denen auf den Zahn fühlte! Was möchten da für Hohlheiten herauskommen!

Es kann nicht Aufgabe dieser Zeilen sein, das künstlerisch Liebenswürdige am *Zimmermann*'schen Bilde des Nähern zu erklären. Das mag sich jeder Beschauer selbst klar machen. Wer Gefühl dafür hat, dem wird es ja wohl nicht schwer fallen. Dass dieselbe, von klarer Ueberzeugung geführte Hand sich auch in den Zeichnungen äussere, sieht Jeder, der es sehen will. Es handelt sich hier nicht darum, eine künstlerische Exegese zu geben. Einfach und natürlich, wie der Mensch, so sind seine Arbeiten — was kann man mehr wollen.

Eine grosse Reihe anderer handschriftlicher Züge — ich möchte Skizzen am liebsten so benennen — tragen den Autornamen *Otto Baisch*, zwei Vollbilder (pag. 105 und pag. 112) ebenfalls. Sie offenbaren alle, was der liebenswürdige Künstler ist und was er will. Bei aller Aufmerksamkeit, den veränderten Anschauungen in Bezug auf die Behandlung der Farbe gerecht zu werden, ist er dennoch nie aus dem Rahmen herausgefallen, der schliesslich in der bildenden Kunst Alles und Jedes erst zu einer wirklich wesenhaften Erscheinung macht, ihm, so zu sagen, Hand und Fuss verleiht: die feste, in der Natur sich niemals verleugnende Form. Doch — lassen wir ihn selbst reden, das ist wohl das Beste:

« Als ich », schreibt *Baisch*, « vor zwei Decennien das Glück hatte, in die neugegründete Schule von *Adolf Lier* in München aufgenommen zu werden, hatte ich den Kopf voll romantischer Ideen und gedankentiefer Compositionen. Aber soviel ich mich auch mühte, die Gedankentiefe kam nicht auf die Leinwand. Mein Meister liess mich Anfangs ruhig gewähren. Als er mich aber eines Tages wieder vor einem aufgespannten Papier ansehnlichen Umfanges antraf, worauf ich mit Kohle eine Landschaft zu componiren suchte, zu welcher mir eine kleine Studie, die ich im Sommer vorher im Walde von Grosshesselohe gemalt hatte, Anregung und Anhaltspunkte geben sollte, da meinte *Lier:* « Glauben Sie, dass es wirklich eines solchen Aufwandes von Kohle und Kopfzerbrechens bedarf, um ein Kunstwerk zu schaffen? Ihre Studie ist leidlich gelungen; wenn Sie das noch Fehlende mit Wenigem ergänzen, so bekommen Sie ein Bild, welches, wenn nicht gut, doch jedenfalls besser ist, als was Sie aus der Tiefe des Gemüths mit unwahren Farbentönen auf die Leinwand zaubern ». « Aber », warf ich schüchtern ein, « es wird denn doch zu wenig sein für ein Bild ». « Ei », meinte *Lier* darauf, « die Wiedergabe auch des kleinsten und unscheinbarsten Stückes Natur ist ein Kunstwerk, sobald darin das malerische Interesse und Vergnügen zum Ausdruck gebracht ist, welches der Künstler empfand, als er dieses Stück Natur betrachtete. »

Ich folgte dem Rathe meines Lehrers und so entstand mein erstes Bild.

Dann kam das Frühjahr und ich ging hinaus an einem schönen Märztage, ein Motiv zu suchen. Mit etlichen Zeichnungen und Farbskizzen kam ich herein und fing an, auf der Leinwand zusammenzustellen und zu componiren. Aber es ging nicht, die Erinnerung an das in der Natur Geschaute war zu schwach. « Nehmen Sie doch Ihre Leinwand — sie war hübsch gross — hinaus und malen Sie vor der Natur unmittelbar darauf, was Sie sehen ». Ich folgte wieder und was ich draussen gemalt hatte, setzte ich unverändert in einen Goldrahmen und stellte es aus. Jawohl, meinten damals Alle, die es sahen, es mag eine ganz passable Studie sein, aber ein Bild ist es nicht. Nur *Lier* bestärkte mich darin, den eingeschlagenen Weg einzuhalten.

Ich erlaube mir nun die Frage: Sind dies nicht die Grundsätze auch der heutigen, modernsten Richtung?

Als alleinseligmachend sah sie *Lier* freilich nicht an. Er war nicht der Meinung, dass Alles ausschliesslich unmittelbar nach der Natur gemalt werden müsse. Wer diesem Grundsatz ein- für allemal folgen will, ist genöthigt, immer eine Zeit des vollen Tages, eine möglichst lang gleichbleibende Beleuchtung aufzusuchen. Eine flüchtige Gewitterstimmung, ein Sonnenuntergang, Morgen- oder Abenddämmerung, das Alles geht zu rasch vorüber, als dass man Derartiges vor der Natur auf einer grösseren Leinwand festhalten und zu vollendeter Darstellung bringen könnte. Soll nun Dergleichen überhaupt nicht gemalt werden? Es liegt doch darin zumeist der grösste künstlerische und malerische Reiz. Ich will diese Frage nicht weiter erörtern, ein jeder Maler hat das Recht, sich zu derselben zu stellen wie ihm gutdünkt.

Wie *Lier* es that, weiss Jeder, der seine Werke kennt. Sein Einfluss war in München ein allgemeiner, weit über den Kreis seiner unmittelbaren Schüler hinausgehender. Allerdings beschränkte sich dieser Einfluss damals auf

Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

die Landschaftsmalerei. Die Figurenmalerei nahm von *Lier's* Grundsätzen zunächst nichts an. Man dachte mehr daran, bei Vorgängen im Freien die Menschen in ihrer Beleuchtung unter freiem Himmel zu studiren. Nur *Lier* that es, um dann die so gefertigten Studien als Staffagen in seine Bilder zu verwenden.

Inzwischen ist das freilich anders geworden. Auch die Art, die landschaftliche Natur zu sehen und zur Darstellung zu bringen, hat sich geändert. Ob dieselbe einen Fortschritt aufweist gegenüber der Art eines *Corot*, *Troyon*, *Dupré*, *Daubigny* u. s. w., welche *Lier* als leuchtende Vorbilder vor Augen standen und deren Werke auch mich begeistert hatten, noch ehe ich in die Lier-Schule gekommen war, — diese Frage mögen Andere entscheiden. Es musste Neues kommen, sonst wäre die Schablone unvermeidlich gewesen. Das konnte man sehr gut auf der letzten Pariser Weltausstellung studiren, wo die Werke aller bedeutenden Künstler Frankreichs von diesem Jahrhundert vertreten waren. Welche Fülle von Licht- und Tonpoesie enthalten die Bilder von *Corot!* Aber Schule konnten sie nicht machen, sie waren zu persönlich; wer sich stark von ihnen beeinflussen liess, musste zum Copisten herabsinken. Auch seine grossen Zeitgenossen haben keine Nachfolger gefunden, welche sich ihnen auf demselben Wege ebenbürtig angeschlossen hätten. Die Tiefe von Ton und Farbe eines *Daubigny*, *Diaz*, *Rousseau* war bei ihren Nachfolgern leicht und luftlos geworden. Die Bilder der Letzteren sehen zumeist schwarz aus, nicht nur gegenüber der modernen Schule, sondern auch gegenüber den Werken jener Meister.

Da kam die Losung: Auflichten der Palette. Ein Jahrzehnt später wurde dieser Grundsatz unter dem schönen Namen «Plein-air» nach Deutschland verpflanzt. Nun erst verschaffte sich die Anschauung *Lier's* über das Malen in freier Natur auch bei den Figurenmalern in Deutschland Geltung. Darüber eingehend zu sprechen, ist nicht meines Amtes, und ich schliesse ab mit meinem kurzen Rückblick, welchen ich nur aus dem Grunde der Veröffentlichung übergeben habe, um meine Dankesschuld dem verehrten Meister gegenüber abzutragen, dessen Verdienste in unserer schnellvergessenden Zeit nicht oft und eindringlich genug hervorgehoben werden können».

Noch eine weitere Reihe von Skizzen sind in diesem Blatte veröffentlicht, die den genialen *Hugo Vogel* in



Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.



Otto Baisch, Carlsruhe. Holländische Viehweide.

Berlin zum Autor haben. Es sind zum grösseren Theile Studien zu seinen Berliner Rathhausbildern, doch sind sie trotz ihrer lebendigen Auffassung immerhin nicht im Stande, einen Begriff von des Künstlers feinsinniger Arbeitsweise, von seiner gesunden Art der Naturanschauung zu geben, die, bei aller Freiheit der Behandlung, dennoch nie ins Manieristische verfällt und das Original nicht verwechselt mit irgend einer künstlerischen Caprice, die sich beim wirklichen Erfinder geistreich ausnimmt, in jeder Nachempfindung aber herabsinkt zum bedeutungslosen Plagiat.

Die «Nach-Treto-Manie», wie ein Spassvogel gewisse Erscheinungen unseres deutschen Kunstlebens bezeichnete, ist ein wahrhaft zur Plage gewordener Umstand, der sehr vielen von Jenen anhängt, die immer und immer nur das Wort «Modern» im Munde führen, selbst aber gar nicht im Stande sind, etwas unseren heutigen Anschauungen Entsprechendes aus sich selbst heraus zu entwickeln. Da ist es denn ein wahrer Segen, dass man jährliche Ausstellungen hat, wo man sich für die Dauer der nächsten zehn Monate Anregung genug holen kann, sei es nun bei den Franzosen, den Schotten, den Spaniern oder den Niederländern. Was wird es nicht bei der künftigen Münchener Jahres-Ausstellung für neue Erscheinungen zu sehen geben, die voriges Jahr als Originale vielleicht bei den Schotten hingen! Es ist geradezu jämmerlich, wenn man gegenüber der Zahl von Menschen, die sich officiell mit dem Titel eines Künstlers belegen, die kleine Gruppe von Selbstständigen anschaut. Und was haben nicht gerade diese oft durchzumachen, bis eine gerechte Wendung des Schicksals sie der Welt in jenem Lichte erscheinen lässt, in dem sie gesehen werden müssen, um verstanden zu sein.

Da hat z. B. *Hans Thoma*, wie schon anderweitig berichtet wurde, im vorigen Sommer in der Isarstadt einen durchschlagenden Erfolg errungen, weil er sich



W. Leibl pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

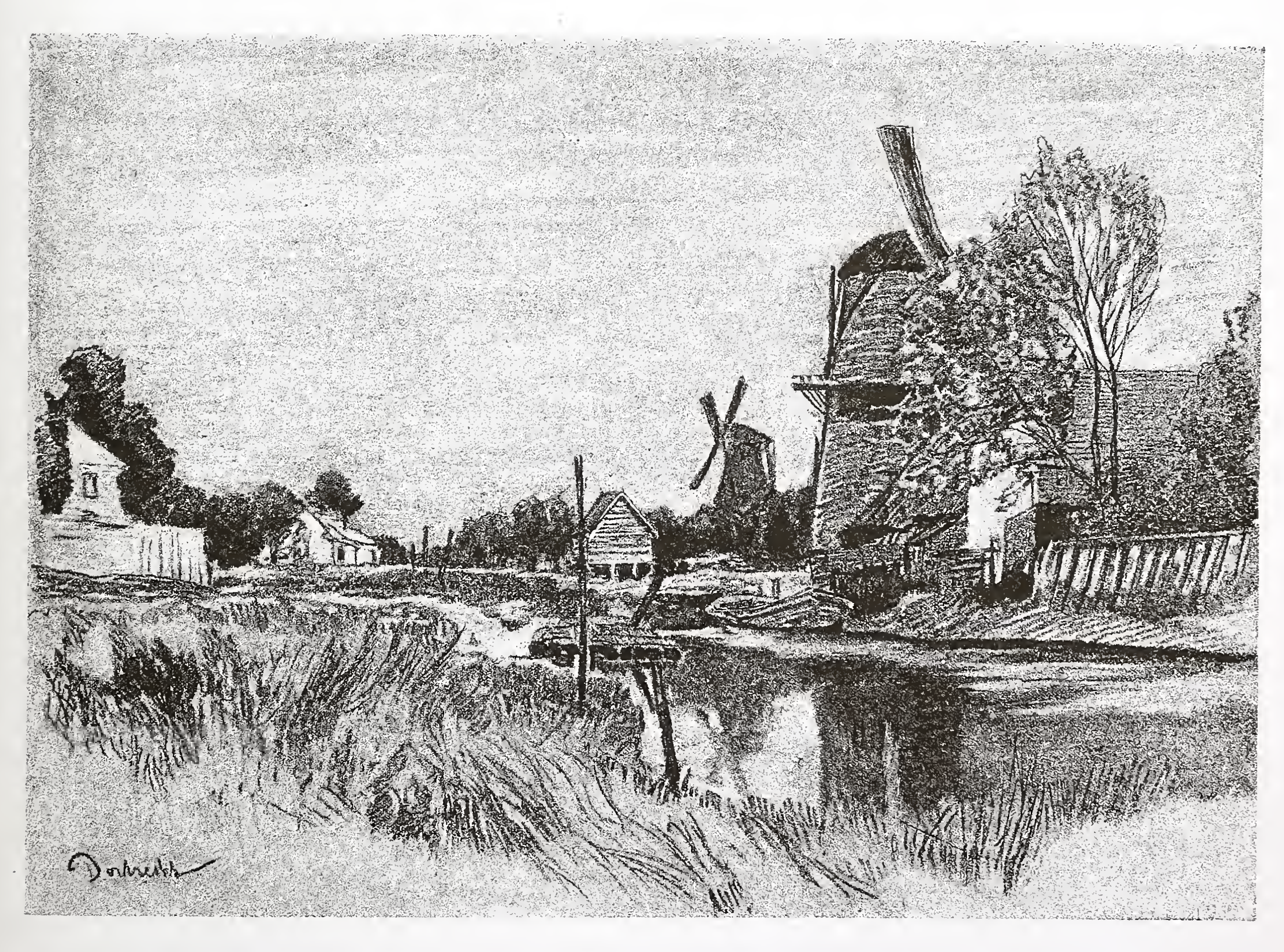
In der Bauernstube.



auf das Drängen und Rathen von Freunden hin endlich entschloss, eine ganze Reihe von eigenen Arbeiten in geschlossener Weise vorzuführen und damit ein abgerundetes Bild seines Wesens zu geben. Jene, die ihn früher kannten, wussten wohl, was für ein ernster Mann er sei, der die Kunst durchaus nicht als Etwas ansah, was man als Mittel zu diesem oder jenem Zwecke benützen müsse, um z. B. vor den Namen irgend ein Titelchen oder für's hungrige Knopfloch Futter zu bekommen. *Thoma* hat mit seiner Collectiv-Ausstellung ein Heer ähnlicher Veranstaltungen heraufbeschworen, unter dem hin und wieder wirklich Gutes sich fand. Manche aber, ja viele von diesen Collectiv-Ausstellungen waren leibhaftige Illustrationen zu dem Worte:

«Jedoch der schrecklichste der Schrecken
Das ist der Mensch in seinem Wahn!»

Sie schossen wie Pilze aus dem Boden, die Collectiv-Ausstellungen, waren aber, wie diese, nur in wenigen Exemplaren geniessbar, eigentlich giftige Exemplare dagegen fehlten allerdings ganz. Wenn ein *Liebermann* mit einer Reihe von Arbeiten den Einblick in seine Anschauungsweise eröffnete und damit quasi ein modernes Programm entwickelte, so musste das Jeden freuen, der überzeugte Kunst zu unterscheiden versteht von künstlerischer Schusterei. Wenn ein *Trübner* in etlichen fünfzig Bildern seine Gegenwart und Vergangenheit illustrirte und damit zeigte, dass die emailartige Behandlung der Farbe, das Denken über bestimmte Gegensätze und das klare, zielbewusste Ausdrücken solcher Anschauung vollständig gleichwerthig mit der scheinbar leichten, geistreich in Zufälligkeiten schwelgenden Art sei, die bei anderen wahren Künstlern das Vorwiegende des Ausdruckes bildet, so kann kein Zweifel darüber bestehen, dass im geschlossenen Vorführen einer ganzen Reihe von Werken eines und desselben Künstlers geradezu ein Verdienst liege. Wem wäre es eingefallen, in der



Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

grossen Zahl *Klinger*'scher Radirungen, die gleichzeitig mit einigen seiner bedeutendsten künstlerischen Schöpfungen auf dem Gebiete der Malerei ausgestellt waren, etwas Anderes sehen zu wollen, als die absolut berechtigte Aeusserung: «Da seht Ihr mich, wie ich bin und was ich will!» — (Freilich für ein gut Theil unserer Kunstphilister — und es gibt deren genug Exemplare der seltensten Arten und Abnormitäten in allen Kreisen — blos unverständliche Dinge.) Welche Riesenkraft äusserte sich da, wie grossartig trat die Macht der Erfindung in diesen Arbeiten auf, wie sprudelnd perlte da eines edlen künstlerischen Geistes vielseitiges Schaffen! Und in wie ganz anderer Weise wiederum klangen die besten und schönsten Empfindungen zusammen in der grossen Reihe plastischer Werke, mit welchen *Hildebrand* (der drüben am Bello Sguardo den herrlichen Sitz San Francesco a Paola sein eigen nennt) zwei Säle des Kunstvereins füllte; wie freudig musste man da jedem einzelnen Dinge entgegentreten, wie lebte, wie athmete Bronce, Marmor und Terracotta, die unter des Künstlers Hand den Charakter der todten Materie verloren und jenes vergeistigte Element an sich trugen, was einzig und allein den Stempel des Edlen, des künstlerisch Wahrhaften, des um der Kunst willen Gearbeiteten verleiht! Ja, an solchen Collectiv-Ausstellungen ist ein grosser bildender Zug, denn sie geben des Künstlers innerstes Wesen, sie eröffnen einen Blick in die Werkstätte des Geistes, der nicht blos beschäftigt ist mit der Lösung von Problemen, wenn der Mensch an der Staffelei oder vor dem Modellirstuhle steht, sondern unablässig beobachtend, aufnehmend, gestaltend sich bethätigt, im Worte ebenso wie in der That! Das ist es ja, was die Renaissancisten zu Giganten machte. Ihr Geist bewegte sich suchend und schaffend nicht blos da, wo unter der Hand das umfangreiche Werk als Schlussresultat einer gesunden Ueberlegungsweise entstand, er beschäftigte sich mit allen, allen Fragen menschlichen Könnens; desswegen tragen auch ihre Arbeiten einen wesentlich anderen Stempel als gar Vieles, was heute die Räume unserer Ausstellungen füllt!

Ja — Collectiv-Ausstellungen!

Was aber sollten so und so viele andere, bei denen man das Gefühl nicht unterdrücken konnte, als wäre der letzte Fetzen Leinewand, das letzte überzeichnete Stück Papier hervorgeholt worden, um möglichst viele Quadratmeter Wandfläche zu bedecken! Es musste Einem doch unwillkürlich das Heine'sche Gedicht einfallen: «Die Menge thut es!»

Man darf wohl darauf gespannt sein, bei der kommenden Münchener Jahres-Ausstellung eine ganze Reihe von Collectiv-Ausstellungen zu sehen, zu welchen die Besten ihre Werke hergaben, Lebende und Todte: *Boecklin*, *Menzel*, *Marées*, *Meissonier*, auch die schon genannten *Thoma* und *Hildebrand*, wie auch Andere. Wie seltsam gross müssen dergleichen abgeschlossene Arbeits-Cyklen wirken gegenüber jenen Sälen, wo in kunterbunter Reihe durcheinander gemengt ist, was einzeln in hunderten von Ateliers entstand! Ob da nicht vieles Gute einfach an die Wand gedrückt wird durch die Masse der bunten Eindrücke, die unwillkürlich von rechts und links das Auge beeinflussen und ihm jene Ruhe nicht gönnen, die zum eigentlichen Genuss eines Kunstwerkes nöthig ist?

Wir leben eben im Zeitalter der Massenproduction auf allen Gebieten, am abstossendsten aber äussert sie sich doch im Gebiete der Kunst. Zum feinen Genusse derselben tragen die grossen kaleidoskopartig wirkenden Säle der Ausstellungen gewiss nicht bei — freilich manchmal in Bezug auf das Ausgestellte nicht mit Unrecht; sind doch Ausstellungen vielfach heute nichts Anderes, als Jagdgründe für beutedurstige Seelen!

Doch genug davon. Es wird sich ja noch reichlich Gelegenheit finden, darauf zurückzukommen.

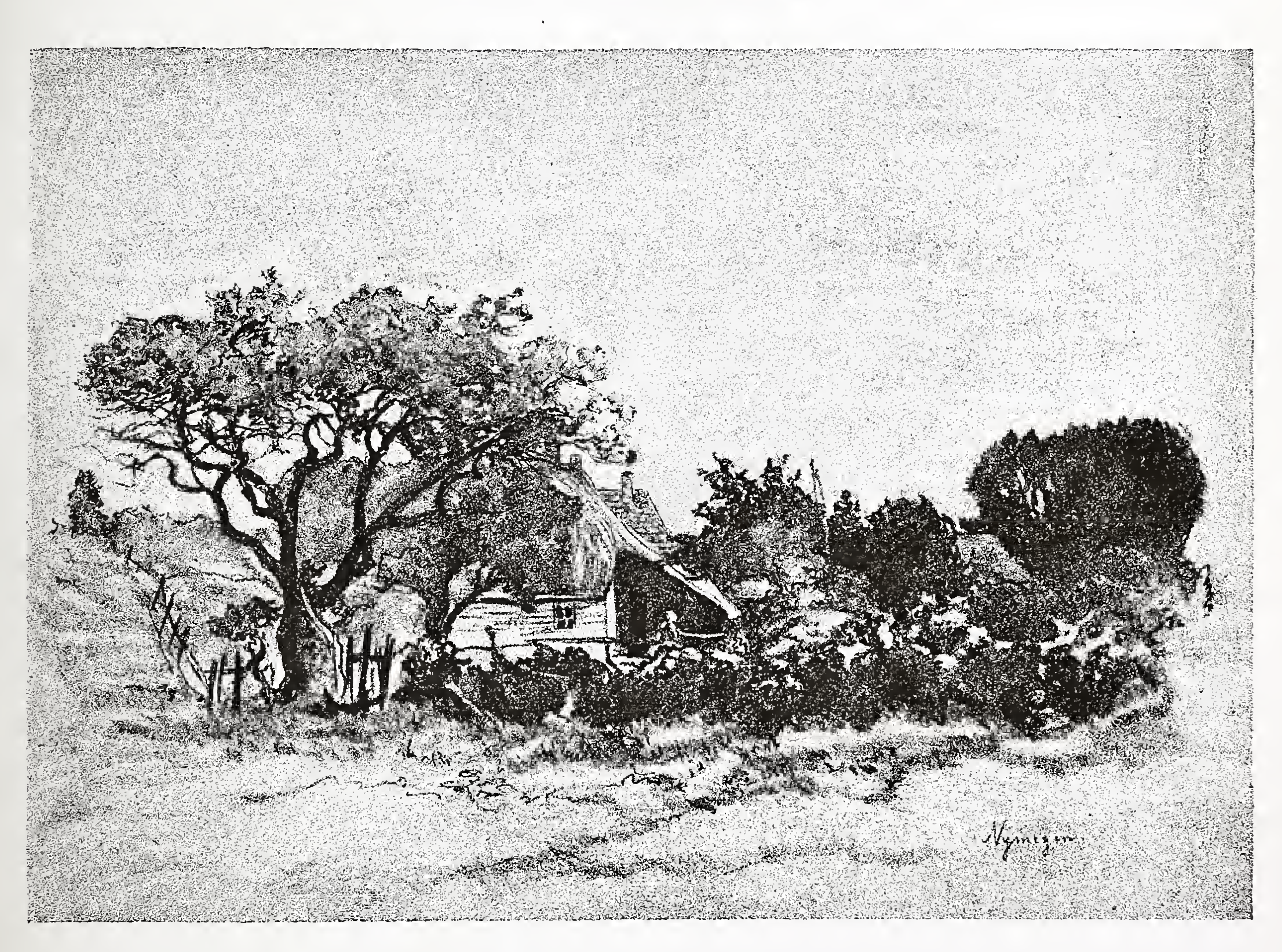
Und nun noch unsere anderen Bilder. — Sie brauchen ja wohl keinen Commentar, denn jeglich Ding, das mit Lust und Treue der Natur abgelauscht ist, spricht in sattsamer Weise für sich selbst und gibt hinreichenden Maassstab für des Künstlers Unbefangenheit und Gefühl für Wahrheit in Sachen der Gestaltung; der Eine liebt es ein wenig mehr so, der Andere mehr so, Hauptsache dabei bleibt ja immer die Ehrlichkeit und Ueberzeugungstreue, die aus den Bildern spricht — mundgerecht freilich sind die beiden letzteren Eigenschaften weder jedem Künstler, noch dem grossen Publikum.

Ein Hauch unverfälschter Poesie geht durch das morgendämmerige Bild von *H. von Siemiradzki*. Von der hochgelegenen Kirche, die schon vom Scheine des frühen Morgens umspielt ist, während drunten noch der Dunst über der Fläche lagert, steigt der Priester nieder mit dem Viaticum, es einem Sterbenden zu reichen. Das ist einfach, ist gut und hat wohl mehr Empfindung, als manches der grossen Werke des nämlichen Künstlers.

W. Szymanowski — was soll man da mehr sagen, als dass das Ganze der Beginn einer jener Geschichten ist, die entweder mit einer Hochzeit ihr Ende finden, oder den Todtengräber als letzte Figur zeigen, wie er Scholle auf Scholle hinabpoltern lässt auf sechs Bretter und zwei Brettchen. Wir brauchen keine Geschichte zu dem Bilde zu erfinden, es ist selbst eine. In anderer Art variirt dasselbe Thema *W. Leibl* (pag. 116) und verweisen wir bezüglich der Besprechung dieses Bildes auf die Ausstellungsberichte vom Jahre 1890.

In ganz anderen Sphären bewegt sich die jugendliche Figur von *Conrad Kiesel* in Berlin, die einem aus mächtigem getriebenen Kupferkessel trinkenden und dabei mit den Flügeln balancirenden Cacadu lachend zuschaut. Offenbar rollt in den Adern der jungen Orientalin ziemlich viel westeuropäisches Blut, wogegen die lustwandelnde Figur von *F. A. Bridgman* einen ziemlich unverfälschten Racentypus zeigt.

Ungemein sonnig klar ist die Ufer- und Hafenscene von *C. Hochhaus* in Berlin, ein Bild, das unter Anderen



Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

zu den frischen Erscheinungen der Münchener Jahres-Ausstellung von 1890 zählte und ferne jeder einseitig conventionellen Anschauung stand.
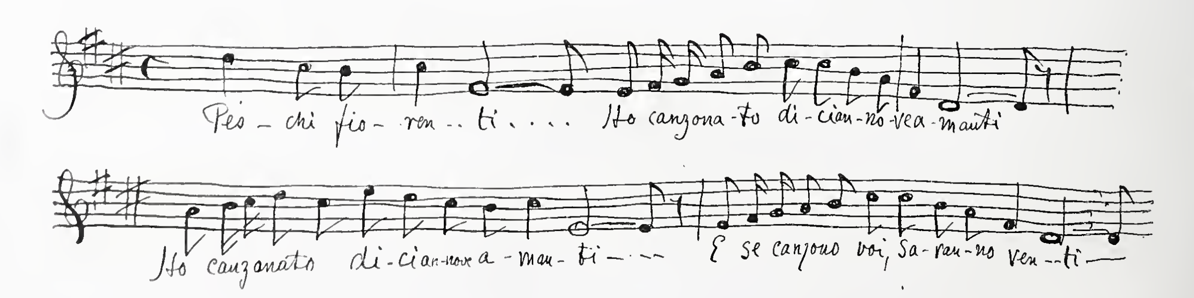
Unter anderen Stimmungsverhältnissen zeigt *W. Xylander* die mondbeschienenen Wogen der nächtlichen See. Der Künstler ist bekanntermaassen Specialist in solchen Lichteffecten, die auch stets ihre Liebhaber fanden.

Fest und bestimmt in der Form, gut gezeichnet und klar in der Farbe, ist das reizende, einfache Motiv, wie der Grossvater mit ungelenker Bewegung für den auf seinem Arm ruhenden Enkel einen Schmetterling zu erhaschen sucht. Der Autor des Bildes ist *Hans Pöck* in München, der schon mit manchem guten Wurf dargethan hat, wie der eigentliche Bauer aussieht, wie man ihn wahr schildern kann, ohne dabei gerade an Auerbach und andere schönfärbende Schriftsteller zu denken.

Otto Eckmann's niederländische Waisenkinder auf dem Spaziergange bieten ebenfalls des Anmuthigen und Bezeichnenden eine schöne Menge — es ist, was man kurzweg sagt, ein gutes Bild, an dem vor Allem auch die Umgebung mit ausserordentlicher Treffsicherheit wiedergegeben ist.

Derweilen ist's Abend geworden! Aus dem Arnothal klingen die Glocken herauf, über den fernen Bergzügen steht glühendes, sonnenvergoldetes Gewölk — es ist bei Gott nicht das schlechteste der Bilder, die ich heute geschaut! Es zu beschreiben, dazu fehlt mir der Muth, denn es gibt Seiten im Buche der Natur, wo der Mensch die Finger davon und die Feder in Ruhe lassen soll.

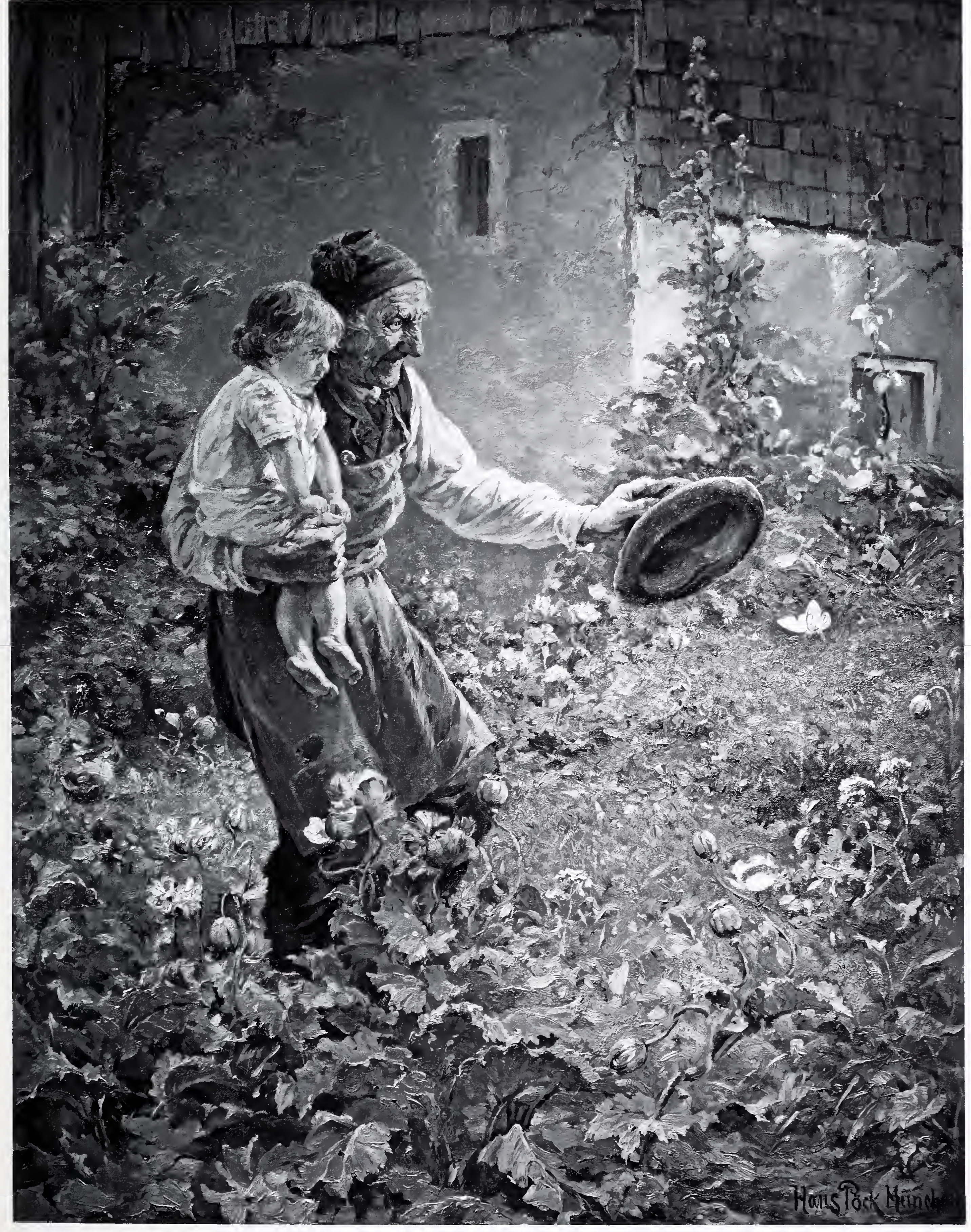
Jetzt einen Fiasco prickelnden etrurischen Weines, eine Schüssel voll dampfender Maccaroni — das gibt Allem einen unbestreitbar positiven Abschluss; dann geh' ich hinunter auf die Piazza, wo der weite Blick nach Florenz hin sich aufthut. Ueber dem blau-rauchigen Gewirre der Dächer und Schornsteine, der Thürmchen und Thürme, der Küppelchen und Kuppeln ragt die eine Riesengestalt heraus, jene von Santa Maria del Fior, seltsam im Dunkel sich abhebend durch den Schein der tiefer hängenden elektrischen Lampen. So bildet sie auch in der Nacht das leuchtende Centrum von Florenz, weithin sichtbar, ein Wahrzeichen grossen menschlichen Denkens, ein Denkmal, grösser im Zug, gewaltiger in der Erscheinung als das herrlichste Menschenmonument und gält' es auch einem Sieger in tausend Schlachten oder Andern, die neue Sprengstoffe, Torpedo's, Gewehre und was weiss ich erfunden haben. Ueber der Kuppel des Brunellesco schwebt ein Ding in der Luft, grösser, schöner als alles gewaltsam verrichtete Menschenwerk, es ist der geistige Sieg des Humanismus über die Barbarei des Mittelalters, das zum Leidwesen so Vieler sich immer weiter, weiter aus unserem Gesichtskreise entfernt, blos die grossen künstlerischen Eindrücke zurücklassend, während Dunkelheiten mehr und mehr verwischt werden durch die immer heller, leuchtender an uns herantretende Zukunft, die das unantastbare Recht der Menschenarbeit und ihr Verdienst in den Vordergrund rollt. Wer weiss, wann diese Zeit da sein wird, aber sie kommt, sie kommt, das sagt mir der mystische Lichtschein ob der Kuppel von Santa Maria del Fior, deren Urheber man noch lange preisen wird, wenn an den Altären unter ihr das Evangelium der wahren Menschenliebe erschallt! Dann gibt es keine Abtrünnigen, keine Ungläubigen mehr —— still, eben fangen die Nachtigallen zu schlagen an in den Blüthengärten und durch die laue Frühlingsnacht klingen helle, glockenreine Menschenstimmen. — — Oh, sie können singen, die Fiesolaner, besser als mancher theuer bezahlte Sänger bei uns daheim — — —.



Fior che non muore!
Lassù levano quelli alle lor care
Una canzon che dice: Jo cerco amore!

Fiesole, Anfang Mai 1891.





Hans Pöck pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Gleich hab' ich ihn!





VON

CORNELIUS GURLITT.

Nur Frau Mama begleitete sie zum Wagen. Rücksichtslos liess sie das prachtvolle stahlgraue Seidenkleid über den Kies des Gartenweges rauschen, um zu ihrem Kinde zu eilen, ihm durch das Wagenfenster nochmals einige Worte zuzuflüstern, einen Kuss auf die Lippen zu drücken.

Die Hochzeitsgäste sollten nichts von der plötzlichen Flucht des Paares merken. Aus den offenen Fenstern der städtischen Villa drang eben der Lärm des wer weiss wie vielten Hoch, Lachen, Gläserklirren, das Gesumme einer weinfrohen Menge. Onkel Leonhardt war unerschöpflich in Versen und Toasten! Er war der Verbündete der Mutter und deckte den Rückzug der Gefeierten mit einer doppelt reichlichen rednerischen Gabe. Nur ein paar Kinder der Nachbarschaft standen mit offenen Augen und noch weiter offenem Munde am festlichen Zweispänner und starrten den prächtigen Kutscher und seine weissen Zwirnhandschuhe an. Der stämmige Bureaudiener des Bräutigams und der lang aufgeschossene alte, hausgewohnt gewordene Lohndiener der Schwiegereltern, beide in Frack und mit mächtigen weissen Cravatten, stritten sich um die Ehre, auf dem Bock dem Paare das Geleite zu geben. Am Wagen vorbei polterte ein Handkarren mit Gepäck, Mänteln, Decken und Schirmen. Eben waren die Koffer erst geschlossen worden, es war höchste Zeit, sie zur Bahn zu schaffen. Der Hausmeister sparte seine Lungen nicht, damit ihn und den Karren, welchen er zog, der Zweispänner nicht überhole.

«Es ist keine Zeit mehr zum Abschiednehmen! Kutscher, fort!!»

Noch ein Winken mit dem Taschentuch — und das Elternhaus mit seinem Hochzeitslärm verschwindet!!

Die Strassen flogen vorüber. Sie sahen recht alltäglich aus. Die Sonne breitete noch gleichmässiges Licht über das Pflaster der grossen Stadt, über Schaufenster und Firmenschilder. Die Vorbeigehenden sahen sich nach dem Wagen nicht um. Sie ahnten nicht, was er barg: Ein Paar, das stumm und steif dasass und dem die Herzen doch so voll waren.

Er drückte, nachdem er seine langen Glieder vorsichtig, ohne sie zu stossen, zurecht gerückt hatte, leise ihre Linke und blickte sehr ernst unter der Brille vor. Sie schaute zum Fenster hinaus oder sie richtete wenigstens den Kopf dorthin. Aber sie sah nichts: Thränen standen ihr in den Augen.



Die Lage war ungemüthlich. Auf einen Ausbruch des Thränenstromes durfte er es nicht ankommen lassen. So redegewandt er war und so tiefsinnig er sonst zu sprechen wusste — heute gerade suchte er vergeblich nach dem passenden Worte. Vielleicht dass er es jenseits des anderen Wagenfensters fand? Auch er schaute hinaus und las die Firmenschilder. Aber auch diese verkündeten ihm keinen Entschluss.

Sollte er sich umdrehen und ihr einen herzhaften Kuss geben?

Nein, so stört man nicht den Abschiedsschmerz einer Tochter, die das Elternhaus verlässt.

Was war sonst zu thun?

Endlich verfiel er in ein stumpfes Brüten. Wer die beiden von einander Abgewendeten gesehen hätte, würde wohl gar glauben, sie haben sich gezankt!

« Sieh mal », rief er plötzlich, « das Hôtel de Prusse ist wieder eröffnet! »

« Daran denkst Du jetzt! » antwortete sie im Tone schmerzlichen Vorwurfs, und die Thränen, die sich im braunen Auge schon heimisch eingerichtet hatten, fielen ihr in den Schooss.

Er fühlte, er habe eine grosse Dummheit gemacht und sank reumüthig in sich selbst zurück. Was ging ihn die Wiedereröffnung des Gasthauses an, zumal jetzt, angesichts einer auf drei Monate berechneten Hochzeits- und Studienreise?! Er beschloss das Trostmittel des Kusses nun doch anzuwenden und machte mit den langen Armen einen schüchternen Versuch, ihre zarte und doch rundliche Taille zu umfassen.

« Liebe Anna! »

« Mein Gott, hier vor den Leuten! »

« Aber es kümmert sich ja Niemand um uns und kann auch Niemand in den verschlossenen Wagen schauen. »

« Nein, nein, ich vergehe vor Scham, bedenke doch nur, Dein Johann sitzt auf dem Bock! »

Das war nicht abzuleugnen. Die breiten Frackschösse des Bureaudieners verdunkelten das Vorderfenster.

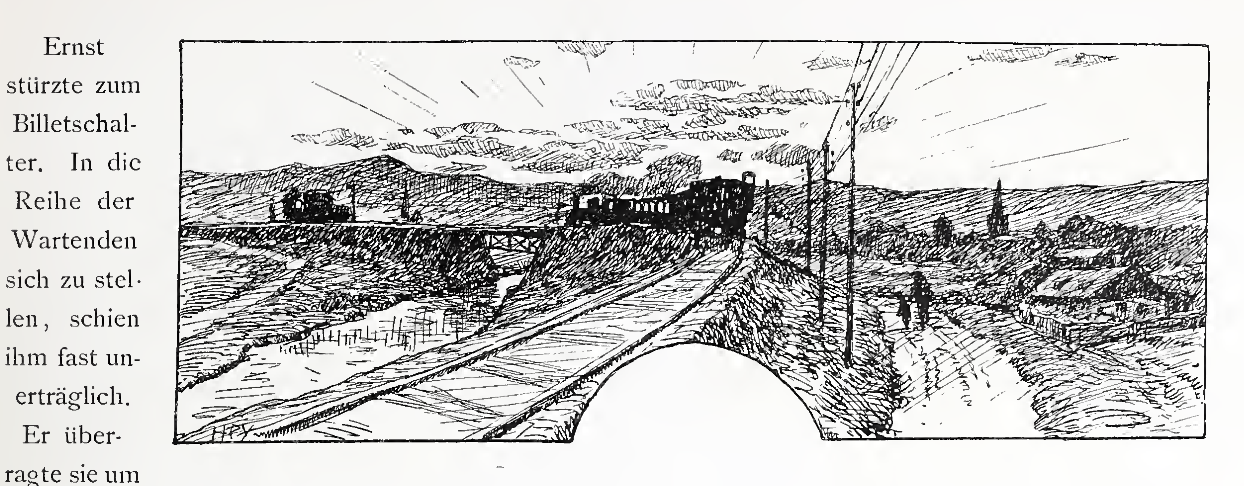
Ein Ruck! — der Wagen hielt vor dem Bahnhof.

Wie der Hausmeister gelaufen sein musste! Denn er war, wie Swinegel beim Wettrennen, schon zur Stelle und drängte den Gepäckträger fort, welcher die Wagenthüre öffnen wollte.

Johann stolperte bedenklich, als er vom Bocke schwer auf die derben Stiefelsohlen herabsprang. Aber er kam doch noch zurecht, um der jungen Frau aussteigen zu helfen. Mit zierlicher Gewandtheit bediente sie sich seines Armes. Ein schneller freundlicher Dankesblick beglückte den von Aufregung und Wein Angefeuerten.

Es war grösste Eile nöthig.





Ernst stürzte zum Billetschalter. In die Reihe der Wartenden sich zu stellen, schien ihm fast unerträglich. Er überragte sie um Haupteslänge und durfte sich doch nicht vordrängen.

Während dessen stand sie so allein, so verlassen in der weiten Halle, zwischen den gleichgiltigen geschäftigen Menschen mitten im Kommen und Gehen der Dienstbeflissenen. Beinahe hätte sie ein Gepäckträger umgerannt, der unter einem Riesenkoffer seufzte. Aber sie sah gut aus im neuen braunen Kleid, mit dem neuen kecken Hute und dem neuen glänzend gelben Ledertäschchen. Nur blass war sie, sehr blass das sonst so frische, blühende Gesicht. Aber die kleine Gestalt war doch frisch und straff, der zierliche Fuss stand fest und sicher auf dem Boden, er trug einen biegsamen kräftigen Körper. Sie hatte selbst dafur gesorgt, dass Ernst auch in der Farbe zu ihr passe, hatte noch als Braut mit ihm den Reiseanzug gewählt, dasselbe Braun, denselben grauen Filz zum Hut, dieselbe Form der Taschen. Sonst hatte er immer dunkle Kleider getragen. Er hielt sie für seine lange Gestalt und sein Wesen, sein gelehrtes Amt angemessener. Aber er gefiel sich in ihren Farben auch nicht übel, in dem Gewand, das er eben zum ersten Male angezogen hatte.

«Sie, Sie!» rief der Beamte aus dem Schalter, «Sie haben ja Ihr Geld liegen lassen!»

«Ach so, danke! — Ich bin etwas zerstreut!»

Nun zum Gepäck!

«Ich komme gleich, liebes Kind!» rief er ihr im Vorbeistürmen zu.

Sie stand theilnahmlos, den Blick nach innen gekehrt, noch auf dem Platze, auf dem er sie verlassen, mitten im Menschengewoge.

Wieder das lästige Warten und dazu den Uebereifer des Hausmeisters, der sich seinen blutenden Daumen rieb! Er hatte ihn in der Eile mit einem Koffer gequetscht. Als Trost erhielt er ein Trinkgeld, das weit über das Maass dessen ging, was mit der Schwiegermama vorher verabredet war. «Mehr ist unnöthig», hatte sie gesagt, aber was lag ihm in diesem Augenblicke an ein paar Mark!

«Etwas Ueberfracht?»

«Zwei Billets, 84 Kilo, Breitenberg!» dröhnte es aus dem Gepäckraum. «Bitte, sich links an den Schalter zu bemühen!»

«84 Kilo, also 34 Kilo Ueberfracht! Merkwürdig, ich habe bei meinen Reisen sonst nie nachzuzahlen gehabt und habe doch weniger Bücher mit als sonst!»

Das gab wieder eine Verzögerung; aber endlich war Alles fertig. Es war nun auch höchste Zeit. Rasch an den Kurierzug!

«Breitenberg, II. Klasse!!! II. Klasse, Breitenberg!!!»

«Schaffner, haben Sie nicht noch ein Coupé frei? Hier ein Trinkgeld, nehmen Sie, nehmen Sie, — wir würden gern allein fahren!»

«Dank schön, leider Alles besetzt, rasch hier: durchgehender Wagen. — Fertig!!»

Ein Schrillpfiff, die laute Antwort der Locomotive, die regelmässigen tiefen Athemzüge des ausströmenden Dampfes ..... langsam setzte sich der Zug in Bewegung.

Die beiden Reisenden standen im Gange eines jener langen Kurierzug-Wagen. Vor ihnen, vor der ersten Abtheilung, thürmte sich ein Berg von Koffern und Taschen auf, von hinten rollten ihnen die eigenen Taschen, Schirme, Reisedecken vor die Füsse, die durch das Fenster hereinzuwerfen dem Hausmeister noch gelungen war. Zwischen diesem Geräth standen sie auf engem Raume, wie gefangen.

Sie seufzte tief auf und blickte ängstlich zu ihm empor.

«Gott, ist das schrecklich!»

«Wenn Dein Bruder nur nicht so gar lang gesprochen hätte! Wir mussten doch seinen Toast abwarten, ehe wir uns umzogen. Dann hätten wir uns nicht so zu hetzen brauchen!»

«Ach, er sprach so von Herzen und zu Herzen, der gute Mensch! Ihm wurde es auch recht schwer, die Trennung!»

«Na, er sah aber aus, als würde er sich mit seiner Brautjungfer bald wieder trösten und mit dem Wein! — Du, vortrefflichen Wein hat Dein Vater!»

«Lass das jetzt, ich bin tief traurig!»

So eng es im Gange war, der Schaffner drängte sich doch durch.

«Ich bitte, Platz zu nehmen, vorn sind noch Plätze frei.»

Ernst ging auf Entdeckungsreisen nach einem bequemen Coupé. Keines war mehr unbesetzt. Er wählte eines, in dem nur ein Reisender sass, tief in seine Reisedecke gehüllt.

Er kümmerte sich nicht um die Neuankommenden, die sich mit Taschen und Schachteln bequem zu machen begannen. Schon dämmerte es im Wagen.

Ernst drückte seiner jungen Frau die Hand und zog die leicht sich Sträubende neben sich auf den Sitz.

«Um Himmelswillen, dass der Herr nichts merkt!» flüsterte sie ihm angstvoll zu.

«Der schläft schon!»

«Nein, ich habe ihn mit den Augen zwinzeln sehen. Ich bitte Dich, Ernst, lass mich!»

«Die Fahrkarten, bitte!» unterbrach der Schaffner das Zwiegespräch. «Entschuldigung, hier ist erste Klasse», fuhr er fort, nachdem er sie geprüft hatte. «Im Coupé nebenan sind noch zwei Plätze frei! Ich werde das Gepäck hinüber bringen.»

Das war nun ein sehr beschämender Abzug. Sie ging straff und trotzig hinaus, während er dem Schlafenden eine verlegene Verbeugung machte. Sie blieb unerwiedert, zu seinem Aerger.

«Unsere Ehe beginnt mit einem Unrecht!» seufzte sie, «wie peinlich! — Das war ein unangenehmer Mensch!»

Endlich sassen sie sich gegenüber mitten zwischen Reisenden. Das war weder bequem, noch der besonderen Lage des Paares angemessen. Aber es half über die trübe Stimmung hinweg.

«Gnädige Frau haben wohl nichts dagegen, wenn ich mir eine Cigarre anstecke?» frug mit einer majestätischen Verbeugung der dicke Handlungsreisende zu ihrer Linken. Er war sichtlich stolz auf den Beweis guter Erziehung — und sie nickte ihm mit ihrem sonnigen Lächeln Bejahung zu.

«Er merkt nichts!» flüsterte sie Ernst in einem unbeobachteten Augenblicke zu. «Hast Du gehört, er nannte mich gnädige Frau!»

«Wir sind aber auch sehr vernünftig», sagte sie nach einer Weile, befriedigt den Gedanken fortspinnend.

Auch die Anderen machten sich die Erlaubniss zu gute. Als der Zug zum ersten Male hielt, erfüllte schon ein dichter Tabaknebel den Raum. Unser Paar war andauernd verständig. Sie sprachen von Dem und Jenem und vermieden jedes Wort, das wie Hochzeit und Hochzeitsreise klang. Ihre Unterhaltung war sehr gebildet, sehr altklug. Namentlich die Frage, ob es besser und billiger sei, sein Gepäck als Güterfracht vorauszusenden, wurde gründlich in einer Weise erörtert, dass selbst ein Staatsanwalt nicht das Verbrechen herausgehört hätte, dass eben zum ersten Male diese Frage «actuell» geworden sei.

Der Schaffner öffnete die Schiebthüre.

«Draussen ist's frischer», sagte sie und erhob sich. Ernst blickte sie dankbar an. Sie traten in den jetzt leeren Gang und fanden bald einen Platz, an dem sie eine Zeit lang ungesehen zu bleiben hoffen konnten.

«Es ist zu dumm», fing er an, «dass der Zug so stark besetzt ist. Ich hatte mir die Fahrt so idyllisch gedacht. Aber ich will Dir jetzt nur gestehen, dass ich dafür gesorgt habe, damit der heutige Abend um so gemüthlicher werde. Ich war vor einigen Tagen heimlich in Breitenberg, habe zwei hübsche Zimmer bestellt, dazu ein famoses Essen: ein kaltes Brathuhn, Salat, Früchte, eine Flasche Rothwein. Alles muss auf dem Tisch stehen, wenn wir kommen. Bei einem Fuhrmann habe ich einen Wagen gemiethet. Sobald also die Gepäckrevision auf dem Bahnhof vorüber ist, steigen wir in unsere Equipage und sind in zehn Minuten im Hôtel. Allen Empfang von Kellnern und sonstigen befrackten Neugierigen habe ich mir streng verbeten. Wir gehen in unser Zimmer, als sei es in unserm Hause. Kein Mensch sieht uns. Dann werden wir allein sein, mein liebes, liebes Kind!»



Hans v. Bartels pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Voll Dampf voran!



Er zog sie sanft an sich, sie widerstrebte nicht mehr und blickte mit dem Kopf an seine Brust gelehnt hinaus in die vorbeirauschende frühlingsfrische Landschaft. Die Berghöhen glänzten im Abendroth, im Thale lagen blaue Schatten, leichte Nebel zogen über den breiten Fluss hin und her. Die Flockenwolken des Himmels wie der glänzende Wasserspiegel leuchteten im Gelb schimmernden Goldes. Ihr war sehr feierlich, sehr weich zu Muthe, aber sie empfand zum ersten Male an dem an Anstregung und Aufregung reichen Tage das Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit in seinen Armen. Dem taktmässigen Stossen des Wagens folgte sie im träumenden Geiste. Es schien ihr, als gebe es den Rhythmus des Marsches wieder, den der Vetter gespielt hatte, als man vom Hochzeitsmahl in das gegenüber liegende Zimmer gezogen war; immer wieder die ersten vier Takte. Sie konnte die Weise nicht sobald wieder los werden!

So standen sie eine ganze Weile. Auf einmal riss sie sich los.

«Da weiss wohl der Wirth in Breitenberg Alles. Oder was hast Du ihm gesagt?»

Er wollte den Arm wieder um ihre Taille legen, sie schob ihn aber mit ruhiger Geberde fort.

«Natürlich habe ich ihm Alles gesagt. Breitenberg ist beliebt als erste Staffel in den Himmel der Ehe. Die Leute sind das schon gewöhnt, Hochzeitsreisende zu bewirthen und verziehen keine Miene, wenn man ihnen den Zweck der Reise erzählt.»

Sie schwieg.

«Es war viel klüger, Alles geschäftsmässig mit dem Wirthe abzumachen . . . .»

«Geschäftsmässig?» Sie stiess einen tiefen Seufzer aus.

«Nun, ich meine geschäftsmässig für ihn! Er ist ja dergleichen mehr gewöhnt als Du und ich!»

Sie wand sich aus seinen Armen:

«Pfui, Du machst unfreundliche Witze. Und das heute schon.» Nach einer schweigsamen Pause fuhr sie fort: «Wir wollen wieder in das Coupé gehen, es fällt sonst auf!»

«Ich hätte Dir noch so viel zu sagen!»

«Aber doch nicht hier? Ach, hätte ich gewusst, dass das Heirathen so ist . . . . .!»

Sie schritt muthig voran, über die Beine des Handlungsreisenden weg, der schlafend sich über die Grenzen seines Platzes ausgedehnt hatte, nahm ihr Kleid fest zusammen und drückte sich in das frei gebliebene Plätzchen. Auch Ernst setzte sich. Der Rauch war dichter geworden, die Lampe brannte, im Coupé war es ganz still, kein Wort wurde mehr gesprochen. Nur die fauchenden Athemzüge des Dicken mischten sich in den Gleichtakt des Wagenrasselns.

Was konnte man Schicklicheres thun, als sich auch schlafend stellen?

Nur einmal wendete sie sich an ihn:

«Willst Du nicht rauchen?»

Es that ihr leid, er sah so gut, so besorgt und doch so hoffnungsvoll aus, er nahm Rücksicht mit den Nöthen, die sie bedrückten; sie schalt auf sich, unliebenswürdig gegen ihn gewesen zu sein.

«Mein armer Kopf!» sprach sie vor sich hin, «ich vermag nicht einmal mehr dankbar zu sein. Wie lange, lange habe ich den heutigen Tag ersehnt, wie haben die Eltern, die Geschwister sich bemüht, ihn mir so schön als möglich zu machen! Und er war herrlich: die Kirche, der Gesang, Papa's Rede bei Tisch, die so treu gemeint und lieb war, Mama's stete Sorge, die Herzlichkeit der Schwiegereltern, die mich mit so recht offenen Armen aufnahmen, Ernst so bescheiden, so zärtlich, so sorgsam — und ich habe keinen Gedanken im Kopf als den dummen Marsch!»

Sie wischte sich die Thränen mit ihrem Tuche, das sie krampfhaft seit dem Morgen in der Hand gehalten hatte.

«Es ist doch sehr rauchig hier!»

Er legte die Cigarre wieder fort, die er eben angezündet hatte, — und sie war sehr böse auf sich selbst.

Als wieder Stille eingetreten war, nahm Ernst ein Merkbüchlein aus der Tasche, schrieb den Preis der Fahrkarten ein und zählte sein Geld nach.

«Das Reisen zu Zweien ist theurer!»

Er lächelte über seinen geistvollen Gedanken.

Es war ganz dunkel geworden, als Ernst lange vor der Zeit das Zeichen zum Aufbruch gab und sich und Anna zum Aussteigen fertig machte; Breitenberg näherte sich; alle Mitreisenden folgten seinem Beispiele. Nur der Dicke schlief, bis der Pfiff die Einfahrt in den Bahnhof meldete. Aber er wurde noch bequem zur rechten Zeit fertig und lächelte überlegen als der Erfahrenere. Die Station lag jenseits



«Leibwäsche ist doch nicht steuerbar!»

«Ach was, das sind Wollwaaren, Kapitel so und so viel des Zolltarifs! Warten Sie, bis die Abfertigung der Uebrigen vorüber ist!»

Die junge Frau stand hinter ihm und sah ihn ängstlich an, aber sie lachte auch wieder fröhlich mit ihm, als er ihr den Unglücksfall unter lustig übertriebenen Selbstanklagen geschildert hatte.

«Komm, ich führe Dich zum Wagen!»

Der bestellte Kutscher hielt vor dem Thore, begrüsste die

der Grenze und es musste alles Gepäck dem Steuer-Beamten geöffnet werden.

Der Revisionssaal war, wie derartige Räume sind: kahl, nüchtern, von ärgerlichen, noch halb verschlafenen Reisenden erfüllt, die sich um den Platz am langen Abfertigungstische stritten. Die Selbstsucht in rohester Form macht sich hier zwischen Leuten geltend, die eben erst die Fahrt zusammengeführt hatte. Jeder war der erbitterte Feind des Andern, Jeder rief nach den Beamten, den Gepäckträgern, vertheidigte sein Gut und pries es als zoll-unschuldig.

Ernst hatte die Sachlage vorher überlegt und beschlossen, seine grossen Koffer auf dem Bahnhof stehen zu lassen. Nur das Handgepäck, welches er im Gasthause brauchte, breitete er auf dem Tische aus. Er hatte nur eine bescheidene Anzahl Cigarren bei sich, erklärte reinen Gewissens, dass nur Wäsche, nichts Steuerbares sich im Koffer befinde.

«Bitte, öffnen! Was ist das für ein Packet?!»

«Das sind meine wollenen Hemden. Ich trage Jäger!»

«Aber die sind ja neu! Da ist ja noch die Originalverpackung!»

«Natürlich, zur Reise nimmt man doch neue Wäsche mit!»

«Aber Sie haben doch eben erst gesagt, Sie hätten nichts Steuerbares!»

Ankommenden und öffnete ihnen den Schlag. Frau Anna nahm mit den freigegebenen Gepäckstücken Platz, während Ernst zum Revisionsraume zurück ging. Er war entschlossen, Einspruch zu erheben, und sollte er bis zur höchsten Instanz gehen müssen. Nicht umsonst hatte er Ihering's «Kampf um's Recht» gelesen!

«Sie bleiben in Breitenberg?» frug der Beamte.

«Ja!»

«Dann bitte ich Sie, sich zu gedulden, bis die Weiterreisenden alle abgefertigt sind!»

Nach einer Viertelstunde war's leer im Saale.

«Sehen Sie», sagte der Beamte, vertraulicher werdend, «hätten Sie das Packet aufgemacht, so krähte kein Hahn darnach, ob Ihre Hemden neu oder alt sind, so aber muss ich Sie bitten, mit in die Kanzlei zu kommen!»

Das Studium des Steuertarifes muss ein sehr umständliches sein. Es dauerte sehr lange, bis die Gelehrten in Uniform einig wurden, wie der schwierige Fall zu behandeln sei. Dann wurde das Packet gewogen, ein Schein ausgefertigt, musste gezahlt und



quittirt, der Koffer geschlossen werden — und er schloss so schlecht! Die Beschwerde hatte Ernst inzwischen vergessen.

«Was die arme Frau nur in ihrem Wagen treiben mag?» frug er sich mit Zagen und stürmte, seinen Hut schwingend, endlich frei, in schnellen Sprüngen die Bahnhoftstreppe hinab, so dass der Gepäckträger ihm kaum zu folgen vermochte.

Sie sass in einer Art Traum da. Schon hatte man die Gasflammen am Bahnhof ausgelöscht, da der Zug längst weiter gefahren war. Die breite Bahnhofstrasse war menschenleer. Um so mehr aber war sie erfüllt vom vollen Licht des Mondes, das in weissen Fluthen sich um die Hecken und jungen Alleebäume legte und über den Strassendamm sich wie ein Milchstrom ergoss. Die kleinen villenartigen Häuser glänzten freundlich im bläulichen, duftigen Zwielicht. Hier und da belebte rothes Lampenlicht aus den Fenstern die schweigende Herrlichkeit der Mondnacht.

Die Ruhe that ihr so wohl! Nun erst empfand sie, wie das Lärmen des Zuges ihre bräutliche Stimmung vernichtet, sie vom Geliebten fern gehalten hatte, wie widrig die aufgezwungene Gesellschaft schlafender und schnarchender Männer ihr stilles Glück gestört hatte. Sie war ehrlich müde von den Anstrengungen des Tages, von den Thränen, die sie mit den Freundinnen schon am frühen Morgen geweint, als sie durch ein Ständchen geweckt wurde, von der süssen Mühe des Schmückens, vom Empfang des Bräutigams, den sie mit Schrecken sich fern stehend empfunden hatte, gerade weil er mit so sicherm Lächeln von ihrer Hand, ihrem Munde Besitz nahm, von der ganzen schmerzlich frohen Sorge um die nahe und ferne, so lang ersehnte und doch so unklare Zukunft. Dann waren die Leute des elterlichen Hauses zu ihr gekommen, sie zu bewundern; man hatte die überreichen Geschenke gebracht, mit denen man ihr das Scheiden aus dem alten Kreise versüssen zu wollen schien; sie hatte grosse Gaben mit herzlicher Bewunderung, und kleine mit stiller Rührung entgegengenommen. Alles das stand ihr klar vor den sich halb schliessenden Augen. Ihr voller Mund lächelte im glücklichen Traume. Und aus dem schwankenden Weiss des Mondlichts glaubte sie die eigene Gestalt sich entwickeln zu erkennen, das weisse, die zierliche Brust fest umschliessende Seidenkleid, den wallenden Schleier, der sich über die Zitternde legte, als sie gesenkten Hauptes das grüne Myrthenreis von der Hand der Freundinnen entgegennahm. Und dann ertönte es wie Orgel um sie, viel Menschenstimmen, Grüssen, Nicken im feierlichen Raum, den sie an seinem Arm durchschritt. Tante Minna, die Vertraute ihrer kleinen Jugendsünden und ihrer grossen Liebe für ihn, warf ihr triumphirend eine Kusshand zu . . . .

«So, nun los, Kutscher!» tönte es plötzlich neben ihr.

«Das war eine ärgerliche Geschichte!» fuhr Ernst fort, indem er sich auf seinem Platz im Wagen zurecht setzte. «Hast Du Dich gefürchtet, liebes Kind?»

Er nahm sie in den Arm, sie rückte sich wohnlich an seine Brust, schwieg lange, bis sie ihm mit einem Kusse um den Hals fiel.

«Ich bin so namenlos glücklich!»

Der kleine Wagen fuhr durch's Städtchen. Er rumpelte bedenklich auf dem Pflaster, aber die menschenleere stille Stadt sah so freundlich aus in den scharfen Schlagschatten und Lichtern des Mondes, so malerisch und romantisch. Und dann ging's über den Strom auf breiter Kettenbrücke.

Wie die Wasserfläche blitzte und spiegelte, wie so klar und rein der Mond am Himmel stand! Und weiter gings, am Ufer hin!

«In fünf Minuten sind wir im Hôtel!»

Der Wagen hielt, das hübsche villenartige Haus lag im tiefen Dunkel. Nachdem der Kutscher abgelohnt war, standen die beiden Reisenden allein auf der dunklen Uferstrasse und mussten ihren kleinen Koffer selbst die Treppe zum Hôtel hinauftragen.

Der Hausflur war leer, nur eine kleine Lampe brannte. Nebenan hörte man Stimmen aus der Gaststube.

Ernst trat ein.

Mit einer Verbeugung kam der geschmeidige Wirth auf ihn zu, nachdem er ihn verwundert betrachtet hatte.

«Wo kommen Sie denn noch her?»

«Nun, ich habe doch für heute Zimmer bestellt!»

«Ja freilich, die sind aber eben vergeben. Sie sind ja nicht mit dem Nachtzuge gekommen.»

Nur zu bald stellte sich's heraus, durch die Verspätung am Zollschalter war alles Unheil gekommen; der Wirth hatte angenommen, die Reisenden wären nicht eingetroffen, hatte seine letzten Zimmer vergeben. Er selbst war in Verlegenheit. Die Gäste an den Stammtischen begannen auf das Gespräch zu achten, ein Einheimischer erhob sich und sagte:

«Im Hôtel Weber ist vielleicht noch Platz!»

Ein anderer schlug ein besseres Hôtel vor. Die Angelegenheit wurde zur öffentlichen.

Die junge Frau wartete inzwischen draussen, bis zufällig ein Kellner kam, der alsbald auf die Hôtelglocke losstürzte und ein wahres Sturmläuten begann. Ueberall flogen Thüren auf, zwei weitere Kellner, der Portier erschienen; das Stubenmädchen war neugierig die halbe Treppe herab gelaufen, um zu sehen, was geschehen sei.

«Gnädiges Fräulein befehlen?»

«Was steht zu Diensten?»

Ein befrackter Uebereifriger riss die Thür zum Gastzimmer auf.

«Vielleicht einzutreten gefällig?!»

Sie flüchtete an die Seite ihres Gatten, unfähig, ein Wort vorzubringen und stand nun im raucherfüllten Raume inmitten einer gaffenden, eifrig rathenden und neugierig forschenden Gesellschaft.

«Ich werde sofort bei Weber nachfragen lassen!» sagte der Wirth.

«Ist inzwischen vielleicht ein Glas Bier gefällig», rief der Kellner dazwischen, «wollen die Herrschaften nicht Platz nehmen?» Den Koffer und die Mäntel hatte er den Unentschlossenen schon abgenommen, schon schob er einen Stuhl mit ungeduldiger Geberde zurecht.

«Was bleibt uns übrig», sagte Ernst, «lass' uns ein Glas Bier trinken.»

«Aber Ernst, eine Dame allein, hier!?» Thränen traten ihr in die Augen.

«Im Hausflur können wir doch auch nicht bleiben!» Und nun ergoss sich aus Ernst's Munde ein Donnerwetter über das Haupt des Wirthes.

Die Gäste des Stammtisches suchten die Reisenden zu trösten.

«Sie bekommen schon noch ein Zimmer, der Wirth sorgt schon dafür!»

«Hôtel Weber hat sehr gute Betten», sagte ein junger Schwerenöther und zwinkerte pfiffig mit den Augen.

Anna war empört, sie wollte aufstehen und diese aufdringlichen Menschen verlassen, sass sie doch nur auf dem äussersten Ende des Stuhles.

Sie berührte keinen Tropfen des freundlich blinkenden Bieres, ja, es gab ihr einen Stich in's Herz, als Ernst hastig einen Schluck trank und sich nicht ohne Befriedigung den Schnurbart wischte.

«Wofür mich die Leute nur halten mögen?» Sie zog nicht ohne Mühe den engen Handschuh von der Rechten und spielte mit dem Trauring.

«Wenn er nur nicht so funkelneu wäre.»

Hastig zog sie den Handschuh wieder an.

Endlich kam der Wirth mit befriedigter Miene zurück. Das Zimmer war gefunden, berichtete er unter Händereiben, nur fünf Minuten Wegs. Das bestellte





Georg Papperitz pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fächer.





Abendbrod war auch schon dorthin gesendet worden. Mit vielen Kratzfüssen, sich nochmals entschuldigend, lobte er das Nachbarhaus. «Sie sind dort gut aufgehoben!»

Endlich brachen sie auf.

«Gute Nacht! Felicissima notte!!» klang's vom Stammtisch, theils mitleidigen, theils neckenden Tones.

Als die Thür geschlossen war, hörte man noch das herzhafte Lachen der erheiterten Gäste.

Anna weinte an Ernst's Arm.

«Es ist zu entwürdigend, in seinen schönsten Empfindungen zum Gegenstand der Neugierde, des Gespöttes zu werden. Ich mache Dir keinen Vorwurf, lieber Ernst, Du bist schuldlos, ganz schuldlos, Du hast es so gut gemeint. Aber meine Stimmung hat einen Riss bekommen, einen hässlichen Riss. In den milden Schein unseres Glückes haben sich kalte, frivole Menschen hineingedrängt! Wie schön war's in der Mondnacht! Mit Dir allein!»

Es war schwer, sie zu trösten; er sagte ihr viel Liebes und Gutes, hielt sie fest im Arm und drückte sie heftig an sich, als der mit Koffer und Laterne vorausgehende Kellner gerade um eine Ecke gebogen war. Der Weg ging durch Gärten, die Rosen dufteten und der schwere Hauch des Jasmin erfüllte die milde Luft. Schöne Ausblicke auf den murmelnden Strom zur Seite hielten sie auf kurze Zeit fest.

Den Kellner, der seinerseits geschwätzig sich in ihre Angelegenheiten einzumischen suchte, wies Ernst mit einem entschiedenen Worte zur Ruhe:

«Sie sind nicht gefragt!»

Er ging mürrisch und rasch seinen Weg und sah sich gelangweilt nach dem nun umschlungen wandelnden Paare um, sobald dies ihm nicht in gleichem Schritte folgte.

Endlich waren sie an Ort und Stelle.

«Nicht übel!» sagte er, «ein Zimmer mit Balkon!»

Sie trat wieder hinaus in die freundlich helle Nacht.

«Und hier das Schlafzimmer. Es ist doch Alles sauber!» Mit der Sicherheit eines Reisegewohnten musterte er die Räume.

«Nun, schnell, decken!»

Es dauerte wohl zehn durch das Warten ärgerlich verlängerte Minuten, ehe Stubenmädchen und Kellner sich verabschiedeten. Die Lampe brannte dann aber auch gemüthlich; das kalte Huhn streckte lockend zwischen Salatschüsseln die braunen Schenkel in die Höhe; neben der Flasche Rothwein lag der schön vernickelte Korkzieher; der Tisch war mit reinlichem Weiss gedeckt.

«So, endlich! Komm herein und sei Hausfrau, mein lieber Schatz!»

«Es wäre mir unmöglich, einen Bissen zu essen! Ich bin sehr müde und abgespannt.»

Alles Zureden half nichts. Sie lehnte das Mahl

ebenso entschieden ab, wie seine Zärtlichkeit. Auch der Wein blieb unaufgekorkt stehen.

«Willst Du nicht zur Ruhe gehen?» frug er zärtlich besorgt.

Sie ging auf das Schlafzimmer zu und hielt ihn vom Eintritt zurück.

«Bitte, bitte, lass mich! Nur heute, nur jetzt. Die Ankunft hier war so schrecklich! Du liebst mich, Ernst, nicht wahr, Du liebst mich — ich habe heute so viel erlebt — ich muss mit mir allein bleiben, mich sammeln!» flehte sie, indem sie sich an seinen Hals hing. Er trat zögernd zurück. Sie schloss hastig die Thüre von innen mit doppeltem Riegel.

«Geh' zu Bette, lieber Schatz, es ist bald Mitternacht, Du bist müde und nervös», rief er ihr noch zu.

Er hatte auch keinen rechten Hunger. Das Abendbrod blieb unberührt. Er stand klopfenden Herzens mitten im Zimmer. So wartete er fünf, zehn Minuten. Es war ganz still im Hause geworden. Dann begann er ruhig den Koffer auszupacken und schloss die Fenster. Draussen wurde es kühl, die Nebel zogen vom Fluss herauf. Mit einem leichten Frösteln legte er bequemere Kleider an und setzte sich auf das Sopha.

Was sollte er thun? Anklopfen, sie im Schlafe stören, sich in ihr Zimmer eindrängen? Das wäre unritterlich gewesen. Aber hier spielte er eine komische Rolle. So begann er denn zu philosophiren, weil er es liebte, mit seinen Gefühlen in's Klare zu kommen.

So eine Hochzeit mit ihren nicht immer zarten Scherzen, ihrem Lärm und Anstrengungen ist ein mittelalterlich roher Brauch. Ist's nicht schöner, sich im Sturm der Leidenschaft an einander zu verlieren, als kalten Blutes, unter den Augen zum Spott Geneigter ein junges, zitterndes Wesen dem Manne preiszugeben, welches im besten Falle nicht weiss, was es thut. Gerade weil der Tag lange vorher ausgewählt, die Feste vorbereitet, die Nerven hingehalten sind, erscheint die Hochzeit im Geiste der Unverdorbenen als ein lang gefürchtetes Gespenst, der Bräutigam als ein schleichender, mit seiner Beute wie eine Katze grausam spielender Feind. Die Ehe gibt nicht Rechte, sie erhöht nur die Anwartschaft, Bitten zu stellen. Die Werbung soll eigentlich erst mit der Trauung beginnen. Denn dem Gewähren sollte das Erkennen vorausgehen. Ist's denn recht und edel, dem Weibe eine Gabe abzuringen, deren Werth sie noch nicht ganz zu erfassen vermag? Der Mann, welcher glaubt fordern zu dürfen, hat die Achtung eines wahrhaft jungfräulichen Wesens schon eingebüsst. Denn die Seele eines Mädchens ändert eine Stunde Predigt und ein kirchlicher Segen nicht. Was sie gewähren will, muss frei im Augenblicke der völligen geistigen Hingabe geboten werden, soll es den höchsten sittlichen Werth haben. Ein solcher Augenblick muss in opferwilliger Liebe erdient, in Geduld abgewartet werden, will man nicht mit einer Banalität seine Ehe beginnen! — Nie war ihm der heutige Tag ernster, feierlicher erschienen.

Er streckte sich auf dem Sopha aus und breitete eine Reisedecke über sich. Die Lage war aber nicht eben bequem, Hôtelsopha's sind kurz und Ernst ist lang!

Das liebe Kind schläft. Schlafe ruhig, mein Engel, du hast dein liebes Ich in die Hand eines Mannes gegeben, der das Geschenk zu ehren weiss. Ich liebe dich nun mehr als je, stürmischer, glühender seit dieser Nacht der Selbstprüfung, seit ich weiss, dass ich nun erst recht um dich zu kämpfen habe. So missglückt diese Hochzeitsreise bisher war — ich mache nie wieder eine — so soll sie doch zu deinem Nutzen ausschlagen. Du sollst mich kennen lernen, durch das tägliche freundschaftliche Beisammensein meine zarte, aufopfernde und doch so heisse Liebe verstehen lernen und erst wenn du ganz mit deinem Herzen einig und ganz seelisch mit mir verwachsen bist, dann —

Er sprang wieder auf und ging im Zimmer hin und wieder. Vorher zog er die Stiefel aus, um durch ihr Geräusch sie nicht zu stören. Nach einer Weile sah er auf die Uhr.

Halb eins!

Er blickte sich im Zimmer um. Es blieb nichts übrig, als auf dem Sopha zu schlafen. Endlich beschloss er einen Lehnstuhl für die Füsse anzurücken. Das ist freilich sehr lächerlich und etwas beschämend, sagte er zu sich selbst, aber was hilft's?

Sie wird nicht von diesem Abende mit Anderen sprechen, sie wird sich nicht rühmen, mein Ungestüm gebändigt zu haben. Ist doch der grössere Sieg auf meiner Seite. Ihrem sittlich empfindenden Herzen wird dies später einmal mit doppelter Gewalt bewusst werden. Sie wird und muss mir für diese Schonung, dieses Zartgefühl dankbar sein!

Inzwischen zitterte die kleine Frau im Nebenzimmer vor Angst: Allein, ganz allein in einem fremden Gasthaus! Sie hüllte sich schaudernd in ihre Bettdecke. Und welches Unrecht gegen Ernst, der sich erkälten muss!

Wenn sie ihm nur auch ihre Reisedecke hinaus reichen könnte. Und dazu die Sorge, gleich am ersten Abend launenhaft und ungezogen gewesen zu sein. Aber sie konnte ihn doch nicht hereinbitten. Noch nie hatte ein Mann ihr Mädchen-Zimmer betreten; sie schämte sich grenzenlos bei dem Gedanken, dass sie ihn nun rufen solle.

Zweimal war sie aufgestanden, um leise, ganz leise die Riegel wieder zu öffnen.

Aber sie wagte es nicht. Wenn er sie überraschte, ehe sie wieder sich unter schützende Hüllen gerettet hätte!

Nein, dem konnte sie sich nicht aussetzen!

Plötzlich trat ein grosses Ereigniss ein. In einem Zimmer nebenan wurden Geräusche laut. Schwere Tritte, dann Plantschen mit Wasser, gurgelnde Missklänge, Husten und Prusten. Eine Thür wurde geöffnet und man hörte deutlich zwei Stiefel im Hausflur niederpoltern, dann fiel die Thür krachend in's Schloss. Endlich ein tiefes Aufseufzen des benachbarten Bettes unter schwerer Last.

Noch nie hatte Anna solche Angst empfunden. Sie begann sich hastig wieder anzukleiden. Als sie halb fertig auf dem Bettrande sass, vernahm sie noch Schrecklicheres. Lang gezogene, furchtbare Töne in unregelmässiger Folge, als wenn nebenan in einem Riesenkessel Erbsen gekocht würden oder eine Riesenkatze fauchte.

Mit hastender Eile vollendete sie ihren Anzug. Nur in die neuen Reisestiefel vermochte sie nicht hinein zu schlüpfen, so sehr sie sich mühte; desshalb verbarg sie sie unter dem Bette, das sie leise und sorgsam wieder in seinen alten Stand versetzte. In wenig Minuten hatte ihre wirthschaftlich geschulte Hand jede Spur ihrer Anwesenheit im Zimmer entfernt. So mit ihrem ehrlichen Tagesgewand gewappnet, horchte sie wieder. Die Töne waren in ein grässliches Pfeifen umgeschlagen. Sie hörte deutlich die Klagelaute eines Erstickenden. Eine namenlose Furcht packte sie, so dass sie Rettung suchend an die verschlossene Thüre floh. Dort legte sie ihr Ohr an, um zu hören, ob sie von Ernst etwas vernehmen könnte.

Tiefe Stille.

Sollte er fortgegangen sein, sie allein gelassen haben? Sie könnte ihm darüber nicht böse werden, denn sie war es ja, die ihn von sich stiess!

Schnell war der Entschluss gefasst.

Sie klopfte an.

«Anna!» rief es von innen im freundlichsten Ton.

«Kann ich herein kommen, lieber Ernst?»

«Gewiss, mein Kind!»

Sie trat ein. Beide sahen sich lange an, er erstaunt, sie völlig angezogen zu treffen, sie tief erröthend und forschend, ob sie bei ihm Hilfe oder Spott finden werde.

«Hast Du gehört?»

«Was?»

«Nebenan!»

«Nun, was denn?»

«Da ist Einer!»

«Wo?» Er eilte mit langen Schritten in's Schlafzimmer, um den Eindringling niederzuschmettern.

Alles war still.

Endlich hörte er den Schlafenden und lachte:

«Der thut Dir nichts!»

Er zog sie zu sich auf den Schooss, um sie zu trösten. Sie folgte ihm gern, weil sie die Füsse so unter die weit herabhängende Decke des Tisches stecken und ihm den Mangel an ihrem Anzug verbergen konnte.

Während er sie nun tröstete, ihr Muth einsprach, dann ihr seine Grundsätze mit stolzen Worten auseinander setzte, von seiner tapferen Entsagung, von seiner festen Absicht sprach, ihre Gefühle zu schonen, ihr zuredete, zur Ruhe zu gehen, da er, wie Cherubin, rein und aufopfernd an ihrem Lager wachen werde; während dieser langen, im eindringlichen Flüsterton gesprochenen Rede hatte sie zerstreut an dem lockenden Hühnchen, welches noch so unberührt auf dem schön gedeckten Tische lag, mit spitzen Fingern herumgezupft, bis ein Stück braun-knusprige Haut abgegangen war.

Das steckte sie ihm in den beredten Mund und versiegelte das Geschenk mit einem herzhaften Kuss. Sie hatte nämlich gefühlt, dass er auch keine Stiefel anhatte und das gab ihr plötzlich ihren Muth und ihre Lebenslust wieder.

« Hast Du Hunger, mein Schatz? » fragte er erstaunt.

Mit rascher Wendung war sie an die andere Seite des Tisches gelangt und begann statt jeder Antwort das Hühnchen kunstgerecht zu zerlegen und ihm wie sich ein paar Stücke auf die Teller zu legen.

«Nimm!» sagte sie .... «Ich habe mich so gefürchtet, allein mit einem Manne zu reisen — aber so gefällt mir's ganz gut!»

Er bedurfte nicht des Zuredens, um die Flasche zu entkorken. Nach einigen Minuten war der Schnarcher vergessen und floss Beiden das harmloseste Gespräch von den Lippen. Sie stiessen wacker miteinander an, auf die Zukunft, auf glückliche Reise, auf frohe Wiederkehr in die Vaterstadt. Sie scherzte und lachte heiter über die Ereignisse des Tages. Das gelockerte Haar hing ihr bald bacchantisch um den Kopf, sie war voller Witz und Neckerei.



« Hast Du die Scherze der Kränzchenfreundinnen in ihrer Aufführung verstanden? Du sollst immer hübsch achtsam auf Deine kleine Frau sein und nicht mit ihr umgehen wie mit einem Kneipbruder. Immer hübsch zuvorkommend, nicht wahr? »

« Nun, ich habe mich doch schon als Bräutigam musterhaft benommen! »

« Es ging an, aber Du hast noch viel zu lernen, Du guter, guter Mann. Weisst Du jetzt, warum ich in Seedorf so böse war? »

« Ich habe es nie ergründen können! »

« Weil Du aus der Droschke gestiegen warst, gezahlt hattest und darüber vergassest, mir aus dem Wagen zu helfen! »

« Und auf solche Kleinigkeiten achtest Du so sehr? »

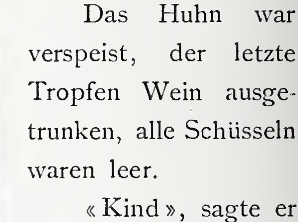
« Ja, so macht's Onkel auch und das sieht so schlecht vor den Leuten aus. Tante hat mir immer leid gethan, so gut sie es sonst auch hat. Als ob Du Deine Frau nicht liebtest und achtetest, und das thust Du doch, nicht wahr! »

Er bekräftigte es, indem er ihr die Hand über den Tisch entgegen streckte, in die sie herzhaft einschlug. Sie spottete über ihre Angst, über die Stammgäste, über die Unbilden der Reise. Er aber verschlang ihre Gestalt mit den Augen, entzückt von ihrem frauenhaften Walten, das zu ihrem kindlichen Plaudern so reizend stand, so dass er sich nicht halten konnte und sie wieder auf seinen Schooss zog.

Da kam's heraus, dass auch sie keine Stiefel anhatte.

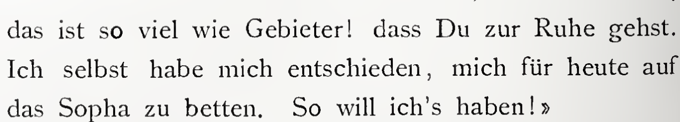
Er wurde darüber fast närrisch vor Freude, nahm ihre Füsse in die Hand und drückte sie mit zarter Gewalt. Sie schämte sich zwar sehr, dass ihr Fehler entdeckt sei, versteckte sich aber an seiner Brust, während er ihre Stirn und ihren Hals mit Küssen überschüttete. Dort hielt sie sich ganz still, doch fest an ihn gedrängt.

Endlich riss er sich auf.



Das Huhn war verspeist, der letzte Tropfen Wein ausgetrunken, alle Schüsseln waren leer.

« Kind », sagte er mit ernster Würde, « es ist halb zwei Uhr. Du musst nun zu Bette. Du weisst, wie ich Dich liebe. Ich will das schöne unschuldige Band, das uns jetzt noch verbindet, nicht zerreissen. Denn ich ehre Deine mädchenhafte Zurückhaltung und wünsche jetzt als Dein Gatte, und merke wohl, das ist so viel wie Gebieter! dass Du zur Ruhe gehst. Ich selbst habe mich entschieden, mich für heute auf das Sopha zu betten. So will ich's haben! »



Sie stand auf und sah ihm ängstlich forschend in's Gesicht. Die Röthe stieg ihr höher und höher bis in die Stirn, die sie an seine Brust schmiegte, sich ganz seiner Umarmung hingebend.

Und dann fiel sie ihm unter Thränen jauchzend um den Hals:

« Ich danke Dir, Du lieber, guter, Du aufmerksamer Mann! »

Im Nu war sie verschwunden, die Thüre schloss sich hinter ihr, die Riegel schnappten wieder zweimal in's Schloss.



Theodor Rocholl pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kaiser Wilhelm I. letzte Heerschau.



Ernst stand lange da und starrte die verschlossene Thüre an. Darauf sah er sich um, als wolle er sich überzeugen, dass er nun wirklich allein sei. Kopfschüttelnd nahm er die Brille ab, legte sie auf den Tisch. Dann rückte er sich sein Sophalager wieder zurecht. Zwischen jedem dieser Unternehmen machte er eine Pause, indem er aufmerksam nach der Thüre sah.

«Meine Theorien über die Ehe», so sagte er halblaut vor sich hin, «sind gewiss sehr fein und geistreich. Ich weiss zwar nicht, ob sie neu sind — jedenfalls habe ich sie aber selbstständig gefunden.»

Ehe er die Lampe auslöschte, hielt er noch einmal inne, um nach der Thüre lange und unverwandt zu blicken und eindringlich zu lauschen.

Dann legte er sich und rückte sich mühsam auf dem unbequemen Lager zurecht.

«Wer aber, um Gottes Willen», sagte er nochmals zu sich, «hat eigentlich von mir verlangt, dass ich gerade heute geistreiche Theorien erfinden soll ..... Die Theorie ist gut, aber nur ein rechter Esel konnte sie erdenken!»

Darauf dämmerte er in süsse Träume hinüber.

Ein durch die leise und langsam geöffnete Thüre dringender Lichtstrahl weckte ihn. Er sah in verschwimmenden Umrissen, wie Kurzsichtige eben sehen, etwas wie einen weissen Arm hervorragen.

«Ernst», flüsterte Anna, «hier hast Du noch eine Reisedecke. Die Nacht wird kühl, wickele Dich warm ein!»

«Und dann ....» Sie schwieg.

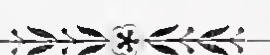
Nach einer Weile fuhr sie schüchtern fort: «Der Herr da drüben ist wieder so laut. Ich darf doch die Thüre etwas offen stehen lassen ... Du bist ja so gut und lieb — und ich fürchte mich so sehr in dem fremden Haus. Ich habe ja Niemanden als Dich; so kann ich Dich doch errufen — das wird mich ruhiger machen. Gute Nacht, schlaf wohl, Du Lieber!»

Und der Lichtstrahl fiel breiter in das Zimmer, seit der Schatten ihrer zierlichen Gestalt wieder aus der Thürspalte verschwunden war.

Ernst richtete sich auf, rieb sich die Augen und tappte mit der Hand über den Tisch, seine Brille zu suchen ....

Am anderen Vormittag war die ganze Gegend voll Sonnenschein und Lerchenschlag. Im kleinen Wagen auf dem Wege nach den Bergen sass singend und lachend ein Paar, eng verschlungen, leuchtenden Angesichts, so recht mit weit geöffneten Herzen, um Gottes schöne Welt zu geniessen. Sie fuhren neuen Wundern der Natur entgegen, voll Lust und Kraft, des Herrlichsten die Fülle in sich aufzunehmen.

Finis.



PLAUDEREI*)

VON

H. E. VON BERLEPSCH.



Zweifelsohne gehört heute ein gewisser Muth dazu, Künstler, wirklicher Künstler, werden zu wollen, wenn nicht die Erziehung, die sich nicht so schlechtweg wie irgend eine «Lehrzeit» abmachen lässt, durch eine wirkliche goldene Basis gesichert ist. Für wen arbeitet im Grunde genommen der Künstler? Wer kauft seine handgreiflich gewordene Anstrengung? Wer? Vielleicht der Staat, weniger «vielleicht» Kunsthändler, am wenigsten «vielleicht» ein Mäcen, denn die Letzteren sind wohl die seltenste Species unter den Menschen! Kunstbegeistert — ach ja, das sind Tausende, Abertausende, besonders, wenn die Kunst nichts kostet, aber ihrer Kunstbegeisterung klingenden Ausdruck Gebende — — Diogenes, zünde hundert, tausend Laternen an und hilf suchen, ob wir in der ganzen alten Welt, die vor lauter Bildung ausser Rand und Band geräth, ein Dutzend wirklicher Mäcene finden!»

«Und dennoch werden viele Leute mit und durch die Kunst und die Künstler reich, oder wenigstens, sagen wir «gut situirt», und die Künstler — ah bah, Pessimismus, zu behaupten, sie arbeiteten umsonst oder höchstens «pour la gloire»! Es giebt ihrer denn doch eine ganz grosse Reihe, die ein anständiges Auskommen haben, regelmässig ihre Bilder verkaufen, hohe Preise dafür einheimsen, und schliesslich leben diese denn doch nicht ewig, Andere treten an ihre Stelle. Es kann sich nur darum handeln, einen glücklichen Griff zu thun, um mit einem Schlage Furore zu machen, und ist der eine glückliche Griff gethan, dann geht's wie am Schnürchen! Man ist ein gemachter Mann und löst, wie grosse Industrielle, nicht blos schöne Summen aus den Hauptproducten, es laufen auch noch eine Menge Nebeneinkünfte mit, denken Sie doch nur an die Vervielfältigungsrechte! Ich weiss es bestimmt, dass Einzelne aus diesen ganz allein jährlich Tausende ziehen!»

«Künstler oder — Producenten künstlerischer Waare?»

«Nun, doch Künstler, ja, Künstler, besonders Maler, deren Namen durch die Reproduction ihrer Bilder in die ganze Welt getragen wird — —»

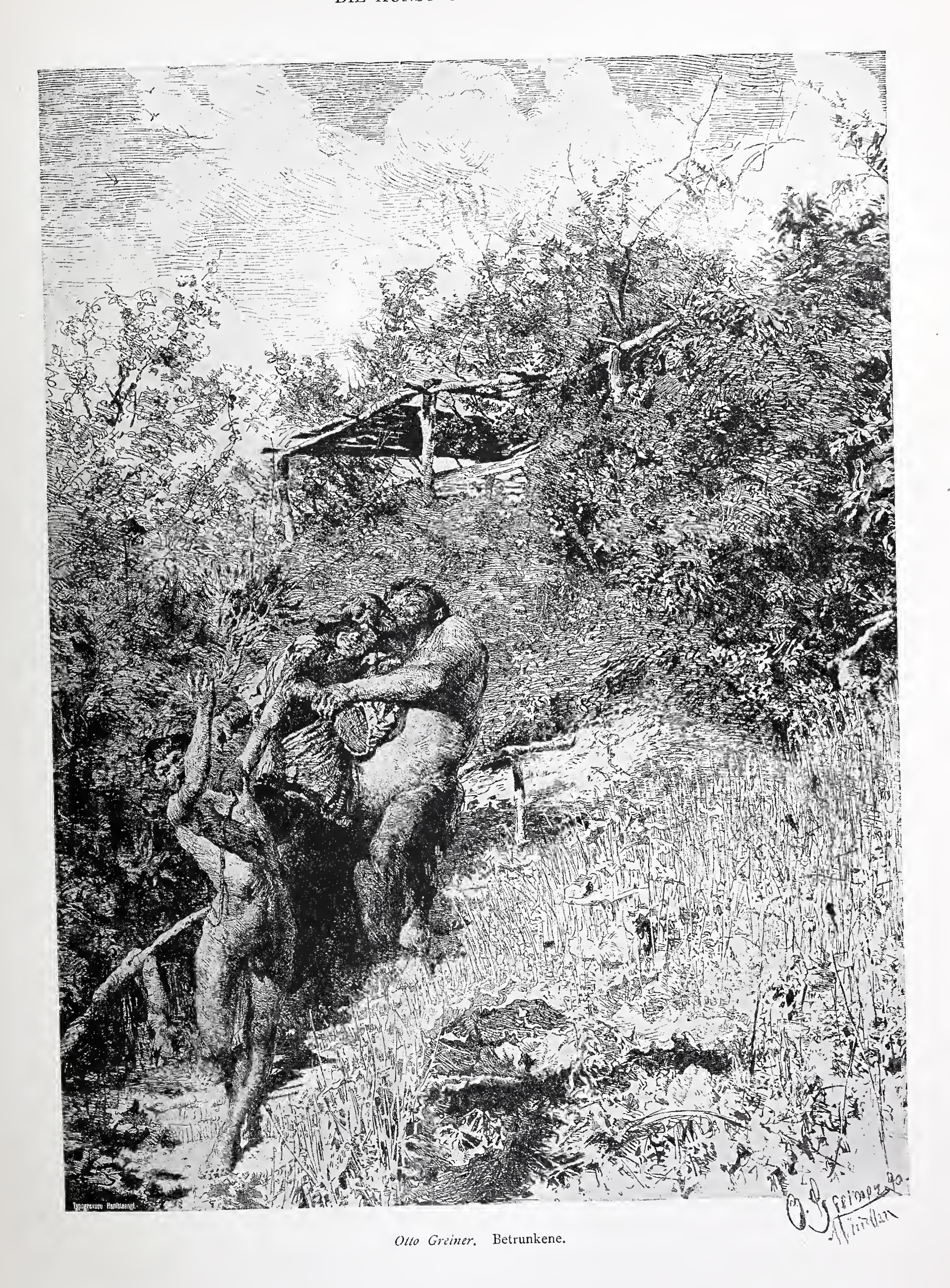
«Pah — das beweist rein gar nichts.»

«Auch nicht, dass das Publicum an ihren Arbeiten Gefallen finde?»

«Darnach fragt der eigentliche Künstler überhaupt in erster Linie nicht, obschon ich glaube, dass Keiner etwas dagegen hat, wenn er seine Leinewanden verkaufen kann, statt sie allmählig zu einer «Galerie unverkauften Genies» anwachsen zu lassen. Immerhin giebt es auch Liebhaber solcher Umstände, ja *Trübner* beispielsweise hat dies und jenes seiner Bilder zurückgekauft. Aber, wie gesagt, wenn Einer das wahre Zeug zum Künstler in sich hat, so arbeitet er eben drauf los, unbekümmert darob, ob ihm seine Bilder Vervielfältigungstantièmen abwerfen oder nicht, unbekümmert selbst darüber, ob er die Bilder verkaufe oder nicht. Und Bilder malen — Lieber, das kostet immerhin Geld, manchmal viel Geld!»

---

*) Bei der Bezeichnung der Skizzen und Studien auf pag. 109 ff. ist ein unliebsamer Fehler passirt. Alle als «Otto Baisch» bezeichneten Blätter rühren von Prof. Hermann Baisch in Karlsruhe her.



Otto Greiner. Betrunkene.

«Ja, Farben und Leinewand bekommt man, wie ich mir sehr wohl vorstellen kann, nicht geschenkt, die Ateliers kosten Miethe, wenigstens für Jene, die solcher Räume noch bedürfen, denke ich mir, — aber die Pleinairisten brauchen das wohl nicht mehr, die malen doch Alles kurz und klein nach der Natur und wohnen überhaupt gar nicht mehr in Städten —»

«Was? Die brauchten keine Ateliers? Wer hat Ihnen denn das gesagt?»

«Nun, ich denke es mir halt; zum Photographiren nach der Natur braucht man ja wohl kein Photographen-Atelier, und da viele von Ihren Collegen Photographie und Malerei als Eins und Dasselbe anschauen, so dachte ich mir, ein Atelier zu haben, sei eigentlich etwas veraltetes!»

«Man kann doch nicht immer draussen sein und draussen malen, wie sollte man denn da mit grossen Bildern zurecht kommen, wo es immerhin zuweilen einiger Ueberlegung braucht, um in's Klare zu kommen — und schliesslich — schliesslich muss man seinen Raum haben, wo man heizen kann und —»

«Aus dem Gedächtniss Dies und Jenes ergänzen, wahrscheinlich, oder?»

«Ach was, ich pfeife d'rauf, wie etwas gemacht sei, es kommt mir blos d'rauf an, ob es künstlerisch sei oder nicht, für's Rubriciren und Systematisiren können Andere sorgen, die sich manchmal förmlich um eine Behauptung und deren Widerlegung raufen, wenn es sich um den Beweis handelt, dass dies oder jenes Bild vor oder nach dem Aschermittwoch, vor oder nach der Verehelichung des Künstlers von anno Toback gemalt worden sei. Für die Welt ist das schliesslich völlig gleichgiltig; wenn überhaupt nur etwas künstlerisch werthvoll ist, dann bleibt mir es radical Wurscht, ob es anno 1499 oder anno 1899 gemalt wurde. Denken Sie an die gottvolle Leistung von Lautner über *Rembrandt*, bei deren Behandlung es sich herausstellt, dass unter Umständen auch einmal der eine oder andere kritische Kunst-Kapitalist gründlich Bankerott machen kann. Die Geschichte ist ja köstlich — ach, wenn man sich nur so recht von Herzensgrund über alle solche Dinge freuen könnte, die beinahe aussehen, als würden sie blos in Scene gesetzt, um irgend einen bisher unbekannten Namen für Tage, Wochen in den Mund Aller zu bringen! Jch rathe Ihnen, als Gegenstück zu den Lautner'schen Kühnheiten die kühle, geistig scharfe, geradezu vernichtende Arbeit von E. W. Moes «Ein moderner Herostrat» zu lesen. Der führt eine gute Klinge und weiss, wo die körpergrossen Achilles-Fersen seiner

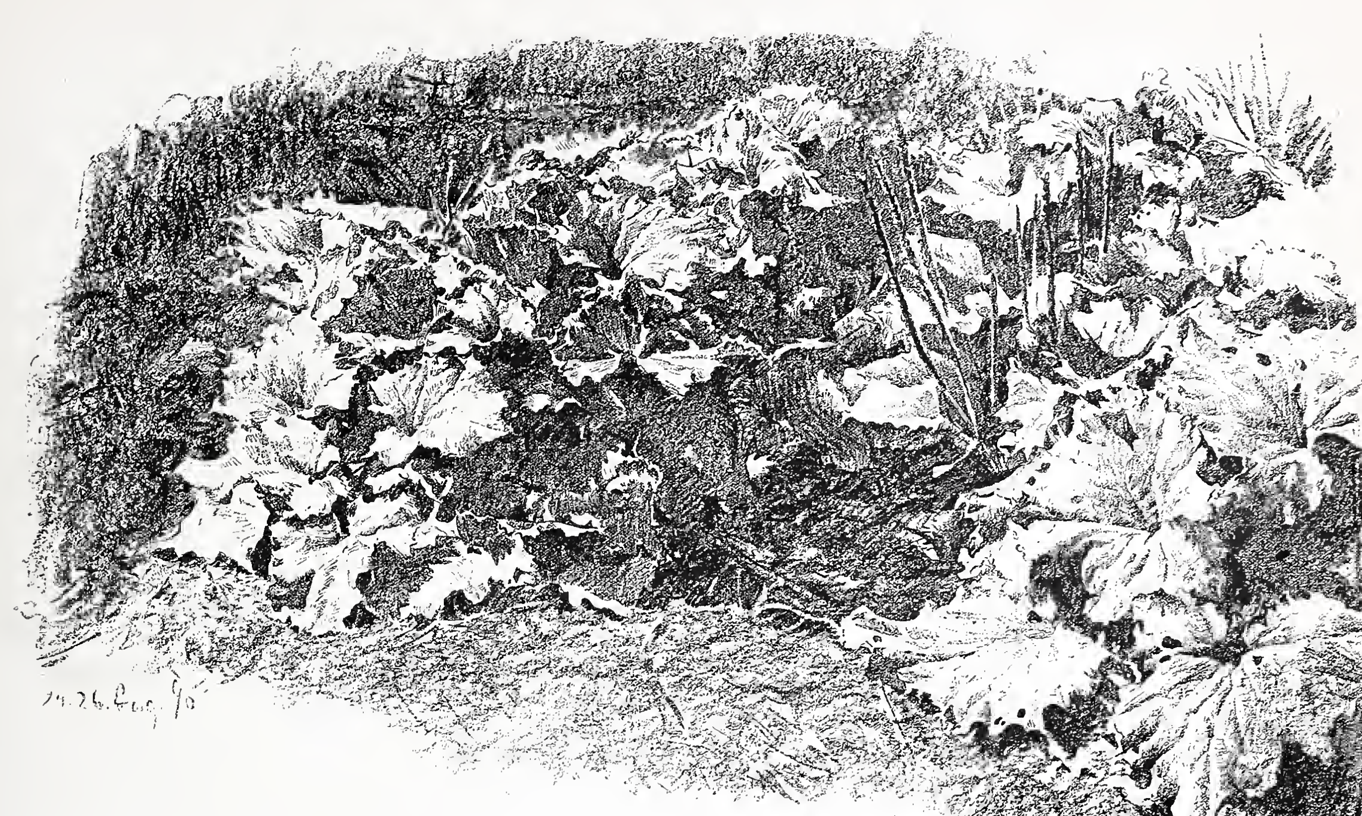
Otto Greiner. Portrait-Studie (Prof. Liezen-Mayer).



Otto Greiner pinx. Phot F. Hanfstaengl, München

Fliehende Faune





Gegner am empfindlichsten zu treffen sind. Beim «Volke der Denker» hat nachgerade eine zeitgemässe Thorheit mehr Erfolg als überlegte, ehrliche Arbeit. Jeder Bettel hat die öffentliche Meinung für sich — es sei denn, dass er Geld koste. Denken Sie nur an die wirklich beschämende Colonial-Bettelei mit einer Lotterie. Was sollen dazu Jene sagen, die uns für eine «grosse Nation» halten!

Uebrigens, um nochmals auf die Kosten zu sprechen zu kommen, die zuweilen an einem Bilde hängen, haben Sie den reizenden Aufsatz von Emile Bergerat*) über *Rochegrosse* im «Gil Blas» gelesen?»

«Nein»!

«Wollen Sie ihn hören, das ist wieder einmal unverfälscht! Hören Sie! Der Artikel ist überschrieben «Un Brave» — aber er hat nichts mit jenem dummen Bild im vorjährigen Salon zu thun, das den nämlichen Titel trug und einen Mann zeigte, der, auf der Strasse niederkniend, ganz allein auf eine anrückende deutsche Colonne schiesst — nein, das war ein patriotischer Schafskopf, aber nicht «un brave». Bergerat beginnt dann:

«Lass Dir sagen, Du practische Republik, dass es auch ausser Jenen, die zweifarbiges Tuch tragen, in Frankreich Leute gibt, welche den Namen eines Tapfern

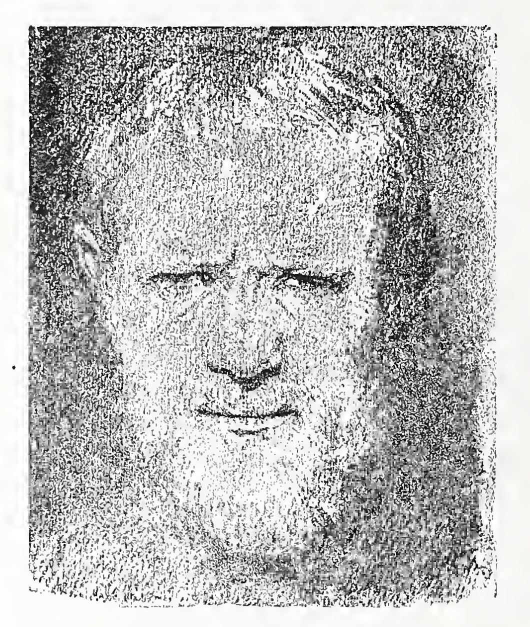


Otto Greiner. Studie.

verdienen, ja, eines Tapfern im besten Sinne, denn im Künstlerthum unserer Tage liegt wahrhaftiger Heroismus, wenn man bedenkt, dass allein schon Muth dazu gehört, seine Stoffe, seine Ideen in einer Zeit zu verarbeiten, in der man viel besser vom Zufall, von der Speculation lebt! Diese ernährt ihren Mann doch viel besser, als strenge Arbeit den Maler, Poeten oder Bildhauer; denn unser Arbeitstag hat vierzehn Stunden, unsere Woche ist ohne Feiertag, es sei denn, dass wir gelegentlich gründliche Selbstkritik üben. Im Uebrigen sieht es manchmal aus, als erginge sich das ausklingende Jahrhundert in förmlicher Weltuntergangs-Philosophie und als wäre jede

*) E. B. ist derselbe, der im Salon «Poil et Plume» als Maler glänzte. Sein Figaro-Pseudonym ist «Caliban».

Logik, auf dem Gebiete der Arbeit abhanden gekommen. Sind nicht die bisher gewohnten Wege verlassen, neu betretene aber mit einer Menge von Tastenden erfüllt, denen irgend Etwas aufdämmert, ohne dass sie eigentlich wissen, wo hinaus sie wollen. Und wirft man einen Blick auf die Kunst, o Gott, da sieht es oft trübe genug aus. Unsicherheit bekümmert die Gemüther, Keiner weiss, wohin der Weg geht, woher das wahre Licht kommt, Jedem flieht das Ziel in immer weiter entrückte Fernen.



Otto Greiner. Selbstportrait.

Und die Begriffe über Das, was man schön nennt, sie veralten — — —

Wer frägt auch schliesslich darnach, ob geschaffen werde oder nicht! Alles, Alles ist schon einmal geschrieben worden, Alles schon einmal gemalt, geformt und was etwa noch übrig geblieben ist — verlohnt es sich da der Mühe, sein Gehirn überhaupt anzustrengen? Die Demokratie kommt nach dieser Seite hin für das Menschengeschlecht zu spät. Hätten wir nicht wenigstens das Bischen Musik, so wäre es überhaupt am Gescheidtesten, die Bude der Kunst zuzuschliessen, vermag doch unsere ganze Zeit ihrem Geschlechte höchstens Geldgewinnste anzubieten!

Manchmal erscheint es fast wie ein Verdienst dieser mehr und mehr sich vollziehenden Verknöcherung gegenüber, wenn man nur den kleinen Finger rührt; wieviel Selbstverleugnung gehört erst dazu, mit beiden Händen tapfer anzugreifen, immer wieder anzugreifen, nicht blos zehnminutenweise! Wahrlich, Muth gehört dazu, um einer immer mehr zur Geltung kommenden dumpfen Stimmung sich zu erwehren und einer ansteckenden, die ganze Welt durchziehenden Gähnsucht zu widerstehen, einer Gähnsucht, die man «Modernes Leben» nennt; Muth gehört dazu, um nicht völliger Gleichgültigkeit anheimzufallen und aus der Welt zu gehen, wie man in sie gekommen, mit eingeschlagenen Daumen. Aber arbeiten, d. h. noch mehr thun, als blos denken! Bildhauern, Schriftstellern, Malen, Träume verwirklichen und Lorbeeren erringen wollen, heute, neun Jahre vor dem Ende des kupfernen Jahrhunderts, wo es Niemanden einfällt, den kleinsten Schelmenstreich zu verüben, ohne dass er zwölftausend Livres Rente bringe — oh la, la, mein Lieber, in solcher Zeit zum Märtyrer werden!

Und doch giebt es Unerschrockene, die es thun, ja bei Gott, die Tapfern stehen nicht allein unter den Fahnen, mögt Ihr Alle daran glauben!

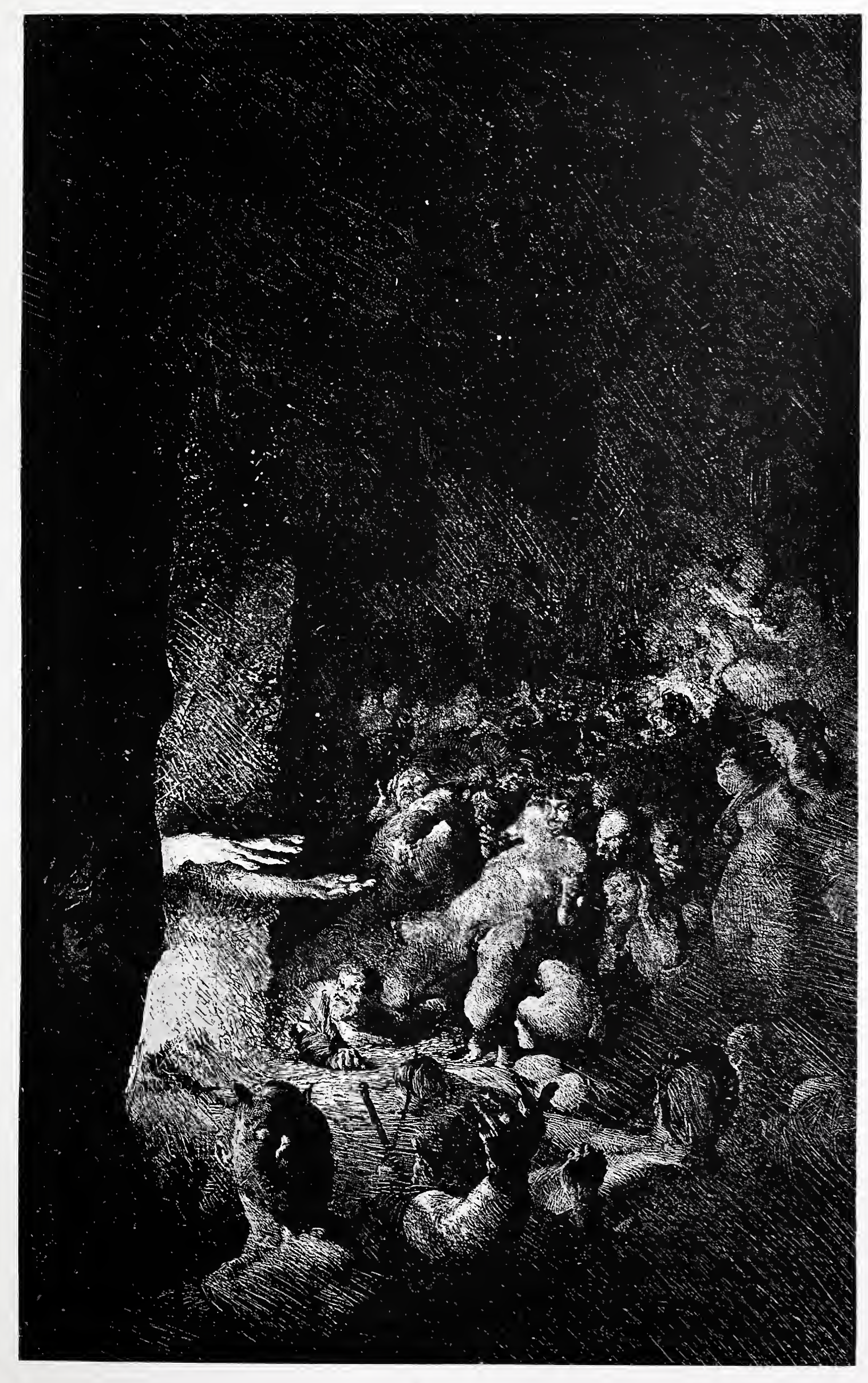
Soll ich ein Beispiel nennen, nur eines; z. B. ein Werk wie der «Untergang von Babylon»! Ist es nicht geradezu tollkühn, Solches zu unternehmen in einer Zeit, wo eine wohlangebrachte Telephonmittheilung dem grössten Schafskopf oft Millionen in den Sack wirft? Ich stand vor diesem Werke einfach sprachlos, ich verstand meine Zeit nicht mehr.

Bedenke man, dass Der es schuf, noch keine zweiunddreissig Jahre zählt und man ihn, ginge er die gewöhnlichen Wege des Lebens und unserer gesellschaftlichen Verhältnisse, wenigstens in den Folies-Bergères suchen müsste, wenn er schon bei Bullier etwa nicht mehr zu finden wäre. Das nenne ich mir einen vollen Mann! Woher er es haben mag? Eine Leinewand von neun Meter bewältigen, eine Leinewand, vor der selbst ein *Rubens* oder *Paul Veronese* vielleicht verdutzt stehen geblieben wäre! Und was wird er von der Republik, oder, um mich besser auszudrücken, von seinem Lande erwarten können?





Otto Greiner. Studienköpfe.



Otto Greiner. Unterwelt.

sein oder — das ist ja förmlich zum Närrischwerden!»

«Die Probe der Rechnung ist unschwer zu machen», erwiderte der ungeheuerliche Mensch, ich möchte ihn am liebsten ein junges Ungethüm nennen — «hören Sie die einzelnen Posten und zählen Sie dann selbst zusammen, es wird wohl ungefähr herauskommen, was ich sagte. Ich selber habe eigentlich die Addition noch nie gemacht, denn vom Rechnen verstehe ich im Grunde genommen blutwenig. Daran ist mein Erzieher schuld, ein Mensch, ein Poet, der die Wäscherechnung an den Fingern abzählte; Sie haben ihn wohl gekannt: Theodor de Bauville — er war mein Pflegevater».

«Dann wundert mich überhaupt nichts mehr von Ihnen — so, so — Der hat Sie in's Leben eingeführt — ja — so ein Stück Leinewand, neun Meter lang, und dazu der Spass, vierzigtausend Francs für ein antitelephonisches und, im Grunde genommen, völlig überflüssiges Kunstspielzeug — das ist schliesslich auch eine Lebensauffassung, aber es will mir immer noch nicht in den Kopf mit der Summe; nein, nein, Sie irren sich gewiss; nennen Sie mir einmal Ihre Zahlen!»

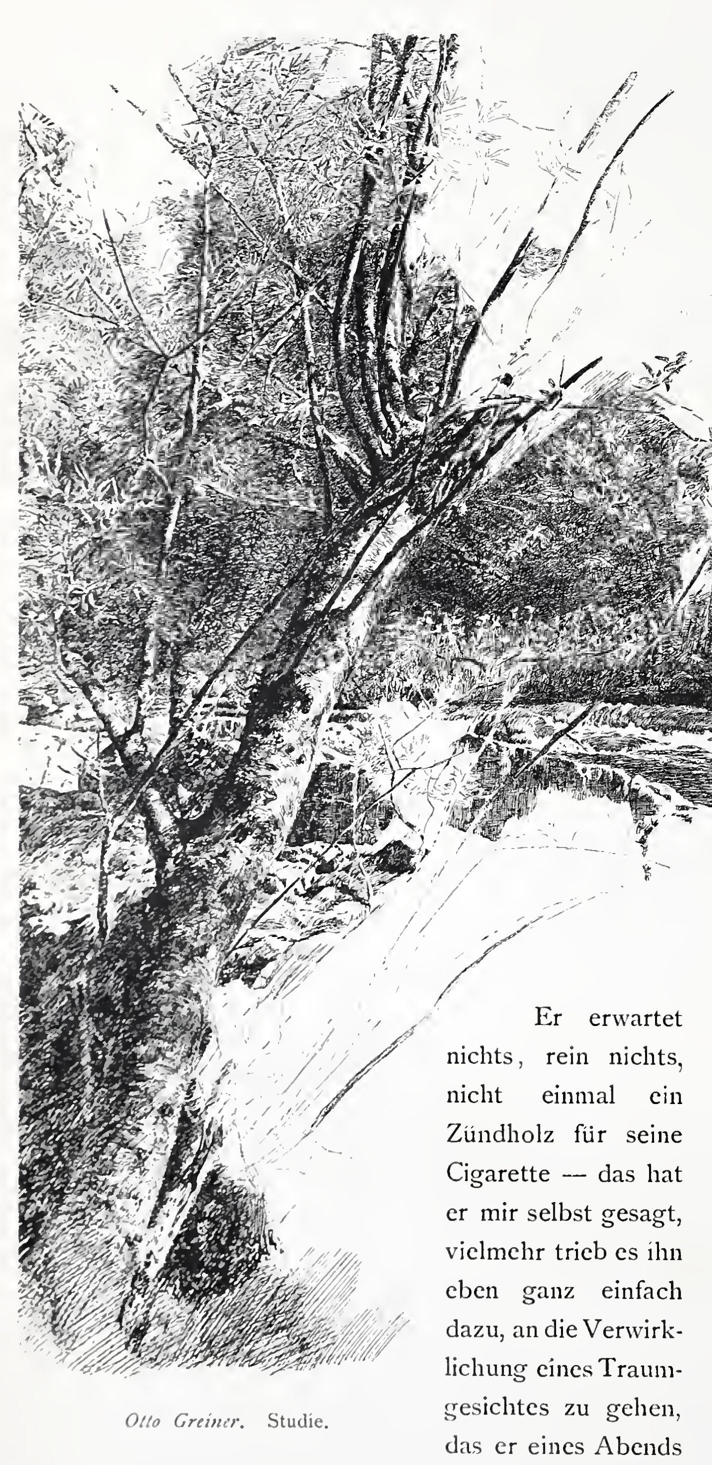
«Zuerst mein Atelier! Es ist zwar ein colossaler Raum, aber es kostet dennoch blos dreitausend Francs jährlich, das macht, wenn ich nicht irre, in drei Jahren so etwas wie neuntausend, nicht wahr? Und dann die Heizung — nackte Modelle haben Wärme nöthig, ich musste also heizen, ob ich wollte oder nicht, und wenn ich nun dafür pro Tag fünf Francs ansetze, so ist das gewiss nicht zu hoch gegriffen. Haben Sie 's?».

«Ja, das macht circa dreitausend Francs aus!»

«Achttausend etwa», fuhr *George Rochegrosse* fort, «kosten mich Leinewand und Farben. Manchen Tag hatte ich für mindestens fünfundzwanzig Francs Farbenbrei auf der Palette; was das Gewicht angeht, so könnte man darüber auch ein Wörtchen sprechen».

«Und die Modelle?»

«Sagen wir wenig: achttausend Francs! Der Stoff zwang mich, nach Gruppen zu arbeiten. Besonders gegen das Ende hin waren diese Sitzungen manchmal



Otto Greiner. Studie.

Er erwartet nichts, rein nichts, nicht einmal ein Zündholz für seine Cigarette — das hat er mir selbst gesagt, vielmehr trieb es ihn eben ganz einfach dazu, an die Verwirklichung eines Traumgesichtes zu gehen, das er eines Abends beim Lesen der Heiligen Schrift hatte und an diese Verwirklichung drei Jahre seines Lebens zu setzen, ganz abgesehen von den vierzigtausend Francs, die er bei dieser Gelegenheit geradezu zum Fenster hinauswarf und von denen er im Grunde genommen keinen rothen Heller besass! Und dazu lacht er noch — das ist beinahe unheimlich!

Was, vierzigtausend Francs — vier—zig — tausend? — ich war starr — da muss man ja Capitalist



Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

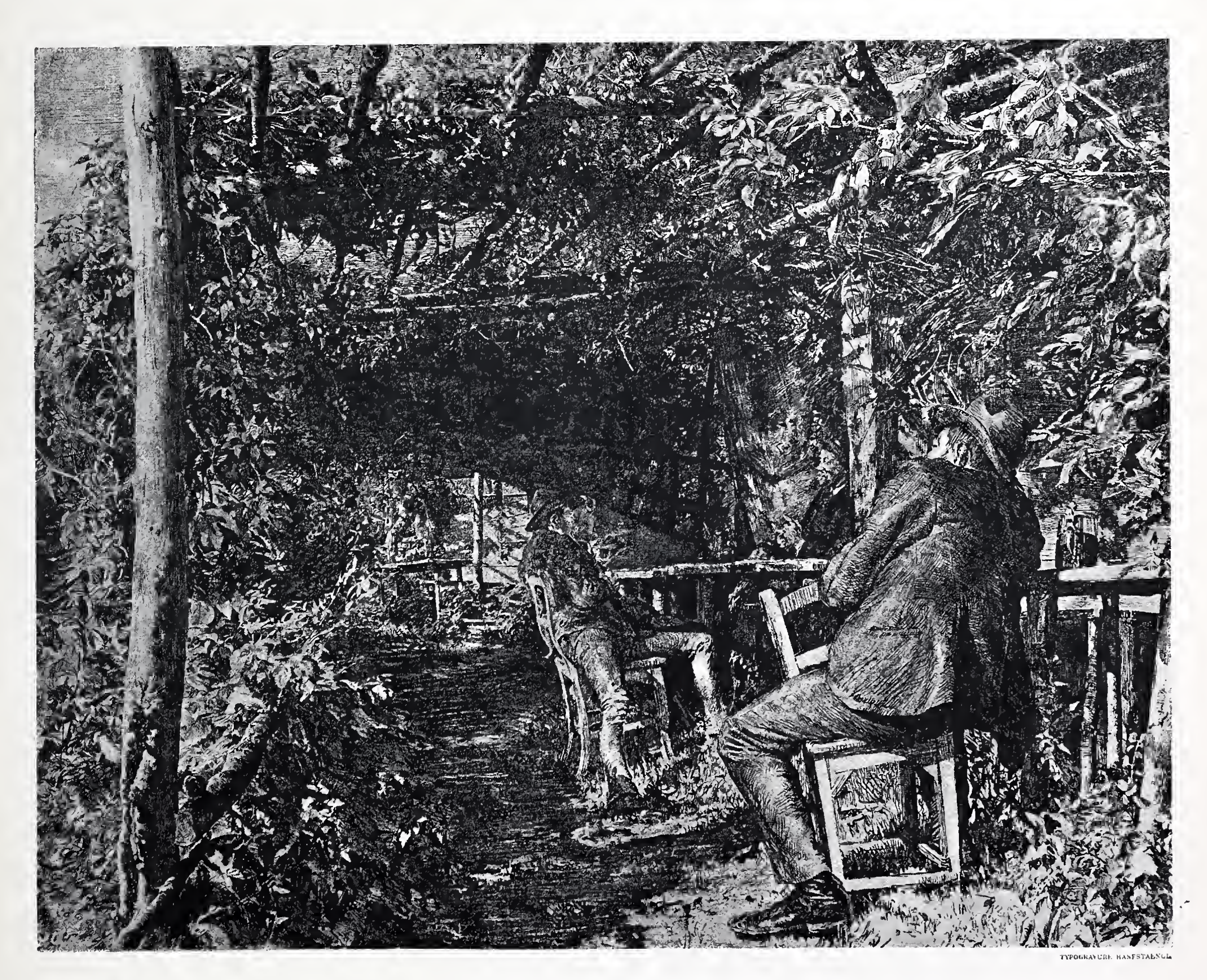
Eine Vision.



geradezu fürchterlich, so dass ich nachher wie eine willenlose Masse zusammenknickte und auf dem ersten besten Sopha einschlief. Dabei hätte sich die ganze Welt umstülpen können, es wäre mir doch nichts Anderes eingefallen als immer all' das Zeug, was ich noch nebenher bedurfte, Stoffe, Geschichten aller Art, nebensächliches oder nothwendiges Zeugs, das mir meine Specialisten lieferten, Spielereien, wenn Sie wollen, aber Dinge, deren ich absolut bedurfte. Oft habe ich mir diese Geschichte an der Hand von Mustern reconstruirt, Manches auch direct erfunden — umsonst habe ich schliesslich all' das auch nicht bekommen, es werden wohl weitere vier Tausendfrancsbillete dabei herauskommen».

«Aber das sind doch schiesslich Dinge, die Ihnen bleiben?»

«Wollen Sie sie haben? Wenn ich damit wenigstens



TYPOGRAVURE HANFSTAENGL

Otto Greiner. Gartenwirthschaft.

meinen Perspectivicus hätte zahlen können! Der Mann versteht seine Sache aus dem ff, aber er lässt sich auch entsprechend zahlen — fünfundzwanzig Francs per Tag, neunzig Tage brauchte er, also — ja, ich glaube mich zu entsinnen, dass ich ihm so etwas wie zweitausend und einige hundert Francs bezahlte; der hat seinen Schnitt gemacht! Und schliesslich ist der Transport von so einer Leinewand auch gerade keine Kleinigkeit, man braucht Schienen, man braucht ein Gehäuse, um die Rolle unterzubringen und andere derartige Kleinigkeiten. Das Kistchen, was ich dazu benutzte, glich einem hohlen Baum, neun Meter lang, einen halben Meter im Durchmesser. Dahinein wurde die Leinewand eingerollt und so nach dem Salon spedirt. Der Rahmen



Otto Greiner. Portrait-Studien.

macht dann auch noch eine Kleinigkeit aus, und halt, dass ich es nicht vergesse, die Rechnung für gebrauchtes Antipyrin gegen Kopfschmerz und Migraine hat auch eine ganz anständige Höhe erreicht. Schliesslich muss ich noch dazu rechnen, dass ich jährlich dreissig bis vierzigtausend Francs verlor, weil ich absolut an nichts Anderem arbeitete als für die Unsterblichkeit, von der man bekanntlich nicht lebt!»

«Und das Resultat?» Wofür all' die Anstrengung, die Mühe, die Kosten dieses Unternehmens, wofür?» Er blies eine Rauchwolke in die Luft und erwiderte: «Bah — Vive la France»!

«Nun und? Ist das Alles?»

«Ja, was möchten Sie denn eigentlich sonst noch? Ich dächte, was *Rochegrosse* gethan hat, kann nur ein Mensch thun, der die glühenden Gefühle seines ganzen Wesens der Kunst und seinem Vaterlande weiht! Uebrigens scheint in Frankreich auch allmählig die Idee Platz zu greifen, dass man nur dann ein Mensch sei, wenn man die Uniform getragen hat. Eines geht ihnen noch ab: Sie haben keine Corpsstudenten! Uebrigens was hilft das Alles! Ich wiederhole, was ich anfangs sagte: Wer die Kunst nicht um ihrer selbst willen ausübt, der ist kein Künstler, und wenn er weiss Gott was für Auszeichnungen erfährt! Diese sind gar oft blos die Zinsen des krummen Buckels, nicht der Kunst und wer darob sich zu grämen das Zeug hat, kommt aus dem Trübsinn nicht heraus. Freilich kann er nicht so leichten Herzens «Vive la France» sagen, wie *Rochegrosse*.

Aber dem ist die Legion d'honneur doch sicher!»



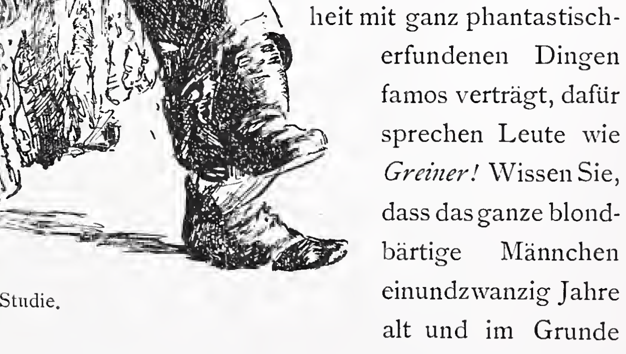
Otto Greiner. Portrait-Studie.

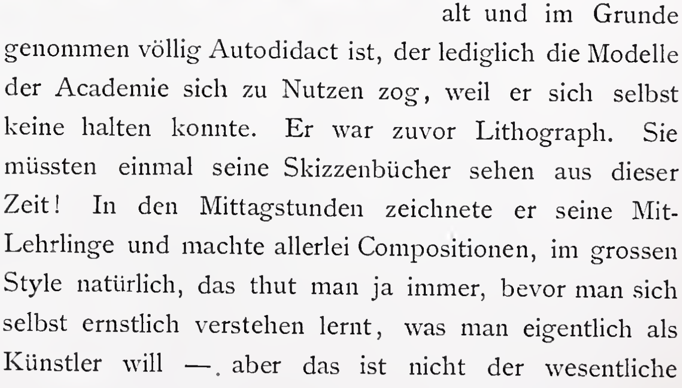
«Die zählt nach Zehntausenden»!

«Ja, sie wird etwa soviel Mitglieder haben, als bei uns zusammen genommen Professoren, Commercien- und Geheime-Räthe existiren, die weder zu unterrichten noch irgendwie zu rathen haben. Apropos, kennen Sie *Greiner*?»

«*Greiner*? Nein. Ist er auch Künstler?»

«Da, die fliehenden Faune sind von ihm (siehe S. 136), und hier eine ganze Reihe von Zeichnungen, famose Geschichten, an denen man sieht, mit welcher Liebe er die Natur studirt, wie er jede Kleinigkeit in ihrer charakteristischen Erscheinung versteht und weiss, wie erst das richtige Zusammenwirken aller richtigen Einzelnheiten zu dem führt, was wir heute wieder wollen, und wogegen sich alle zünftigen A-B-C-Schützen mit Händen und Füssen wehren. Die führen uns immer als Repräsentanten einer «poetischeren Zeit» Leute wie *Schwind* und ähnliche an, als ob wir nicht allezeit vor solchen Meistern den Hut abzögen! Was der von der grossen Menge seiner handwerklichen Zeitgenossen und Collegen hielt, ist genau das Nämliche, was wir heute von ihnen halten. Er hat vor den Modell-Fuchsern und Gliederpuppen-Copisten verdammt wenig Respect gehabt, er war eine zu tief angelegte Natur. Dass sich aber ein durchaus gründliches Streben nach Wahrheit mit ganz phantastisch-erfundenen Dingen famos verträgt, dafür sprechen Leute wie *Greiner!* Wissen Sie, dass das ganze blondbärtige Männchen einundzwanzig Jahre alt und im Grunde genommen völlig Autodidact ist, der lediglich die Modelle der Academie sich zu Nutzen zog, weil er sich selbst keine halten konnte. Er war zuvor Lithograph. Sie müssten einmal seine Skizzenbücher sehen aus dieser Zeit! In den Mittagstunden zeichnete er seine Mit-Lehrlinge und machte allerlei Compositionen, im grossen Style natürlich, das thut man ja immer, bevor man sich selbst ernstlich verstehen lernt, was man eigentlich als Künstler will —. aber das ist nicht der wesentliche





Grundzug seiner künstlerischen Backfischperiode, wenn ich für das Alter von fünfzehn, sechszehn, siebzehn Jahren diesen Ausdruck anwenden soll. Ich habe sein Skizzenbuch aus jener Zeit oft durchgeblättert und mir die eingeklebten Sachen angeschaut! Lenau's Savonarola hat ihn begeistert, Mephisto spielt keine unbedeutende Rolle, apocalyptische Reiter spuken da herum und die Paralipomena zu Goethe's Faust beschäftigten ihn stark. Daneben finden sich humoristische Tischkarten, Kegelbahnbilder, Affenstudien und andere Errungenschaften eines Menageriebesuches, Aquarellskizzen nach der Natur, die das Hinneigen zum intimen Formenstudium bereits völlig klar zeigen, andere aus offenbar weit vorgeschrittenerem Stadium, weiter in mehrfachen Exemplaren das Portrait seiner Grossmutter, als Sterbende und als Leiche, daneben geschrieben schmerzliche Betrachtungen über das Dahingehen der offenbar sehr von ihm geliebten Frau, allerlei zweiflerische Fragezeichen über die Schwelle zum Unbekannten, die der Tod bildet, dann Portraits von Altersgenossen, deren treffende Charakteristik frappirend wirkt, Köpfe in den verschiedensten Beleuchtungen und — Copien nach *Liezen-Mayer*'schen Zeichnungen oder eigentlich Holzschnitten zu dem Liede von der Glocke. Er ist noch in der Schule *Liezen-Mayer's* und hat diesem kürzlich ein reizendes Blatt gezeichnet, das als Erwiderung auf eine Mahnung des Lehrers entstand. *Greiner's* Phantasie ist diesem vielleicht manchmal etwas unzeitgemäss erschienen und er ermahnte den jungen Künstler, sich mehr an die reale Welt zu halten. Eine solche Scene illustrirte *G.*: Der Lehrer (wir geben diese ganz ausgezeichnete Portraitstudie wieder und sind bescheiden der Meinung, dass, wer die Natur so aufzufassen im Stande ist, die reale Welt sicherlich nicht verkehrt anschaut) sitzend, *G.* vor ihm stehend und nebenher, durch die Luft purzelnd, ein Heer von Geistern, auf die des jungen Künstlers Entschuldigungsgründe gehen. « Aber Herr Professor, es nützt Alles nichts, wenn ich auch Geistliche und Hausknechte zeichne, so kommen doch schliesslich lauter Satyre heraus! » Ob der Lehrer nicht eine Riesenfreude über diese liebenswürdige Entgegnung gehabt haben mag? In *Greiner* steckt vielleicht ein Stück *Rochegrosse*, er ist ein wirkliches ‚jeune monstre', wenn er sich auch noch nicht mit einer neun Meter langen Leinewand zu schaffen gemacht hat — das wäre in Deutschland noch eine viel, viel schlechtere Speculation als in Frankreich, und *Greiner* hat weder unter den Fahnen gestanden, noch auf der Mensur den Schläger geschwungen — nein, er war ein armer Lithographenlehrling, dessen Vater, wie er mir treuherzig sagte, « mich und meine Mutter verlassen hat, ohne dass wir weiter von ihm wissen ». Es berührte mich fast traurig; man hört dergleichen Worte ungleich stärker, wenn sie aus einem Munde kommen, der zu einem sympathischen Gesicht mit ein paar guten blauen Augen gehört. *Greiner* hat zuweilen zu erfahren geglaubt, dass das Wort « Entgegenkommen » gerade manchen Collegen offenbar nur dem Hörensagen nach bekannt sei! Ach — wir wollen gar nicht von Entgegenkommen sprechen, nein, nur von freier, rückhaltloser Anerkennung! Wie viele Menschen bringen das freudigen Herzens fertig, ohne dass ihnen dabei der Gedanke aufsteigt, sie könnten am Ende an ihrer eigenen höchst werth- und ehrenvollen Persönlichkeit gar etwa Schaden erleiden! Brodneid — es klingt unschön, das Wort, aber es ist eigentlich der Grundbegriff der Menschlichkeit und der gesellschaftliche Kitt Aller oder wenigstens der Meisten, die im gleichen Fahrwasser dahinsegeln,



Otto Greiner. « Auch ein Akademiker ».



Paul Hoecker pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Holländisches Mädchen mit Katze.



Brodneid kann z. B. auch jene beleidigend herablassende Haltung genannt werden, die ein zwar Höhergestellter, nichtsdestoweniger aber nicht höher Begabter einem jungen Menschen gegenüber beobachtet, von dem er im innersten Herzen bereits die Ueberzeugung hegt, dass er ihm «über» sei! Dergleichen Leute giebt es — und zwar die schwere Menge — auch unter den Künstlern, ach, vielleicht da gerade erst recht, besonders unter Jenen, deren Firma auf dem Weltmarkt unbedingten Credit geniesst. Was soll nun da so ein junger Kerl anfangen, Einer, in dem's gährt, in dem sich das Drängen, das Treiben innewohnender Kräfte Luft machen will! D'reinschlagen kann man doch nicht gleich, auch wenn man's zuweilen gern thäte. Es ist auch unhöflich, vor Allem unpolitisch; also was thun? Auf den Richterspruch eines Verehrten, eines Gewaltigen im Reiche der Kunst vertrauen, sich offenherzig an ihn wenden und ihm sagen, wo einen der Schuh drückt? Manchmal glückt's! *Greiner* wandte sich in einer solchen Stimmung an *Menzel*. Wär's nicht unbescheiden, ohne Erlaubniss solch einen Brief ganz wiederzugeben, so wäre hier vielleicht der rechte Platz dafür; *Greiner* wurde in seiner Hoffnung nicht getäuscht. *Menzel* antwortete, antwortete wie ein Erfahrener, der es mit dem Unerfahrenen ehrlich meint und ferne jeder Hochnäsigkeit steht:

« . . . . Und wie sollte Ihr Weg ein falscher sein! Das täglich Umgebende, wie Sie ja sagen, ist am besten, am gründlichsten zu studiren. Die alte Kunst ist ja auch auf keinem andern Wege zu Flor gekommen. Die alten Künstler waren noch ganz anders auf ihr Zuhause angewiesen.

Aber noch was macht Ihnen zu schaffen!

Sie werden doch wohl schon an andern Ihrer Cameraden mit angesehen haben, dass das Keinem, der nicht gerade in Coupons emballirt zur Welt kam, erspart wird. Das Ding hat viele, überall andere Namen. Bei Ihnen heisst's also ‚süsses Zeug', im Leben heisst das bittere Kraut ‚Muss', auch ‚Friss Vogel oder stirb'. Man weiss von Leuten, und zwar die heute ziemlich was gelten, an die in ihren hilflosen Jugendtagen noch andere Ansinnen gestellt wurden. Und musste Alles als Gelegenheit zum Ueben, zum Lernen mitbenützt werden. Es ist da kein anderer Weg, als der da heisst: Sich aus Allem eine künstlerische Aufgabe machen — sofort hält man nichts mehr für seiner unwürdig, auch süsses Zeug wird interessant, lehrreich, sogar schwer. Das Leben hat für verneinende Gesinnungstüchtigkeit der Jugend wenig übrig nach solcher Seite hin. Unverdrossene Leistung ist werthvoller, früher oder später auch fördernder . . . . .

Ich bin nicht Mentor, sonst würde ich rathen, auch hübsch was zu lesen, nicht lauter Dichtung, auch nicht lauter Künstlergeschichte, aber Geschichte — auch nicht etwa, um Geschichtsmalerei zu treiben! etc. etc. »



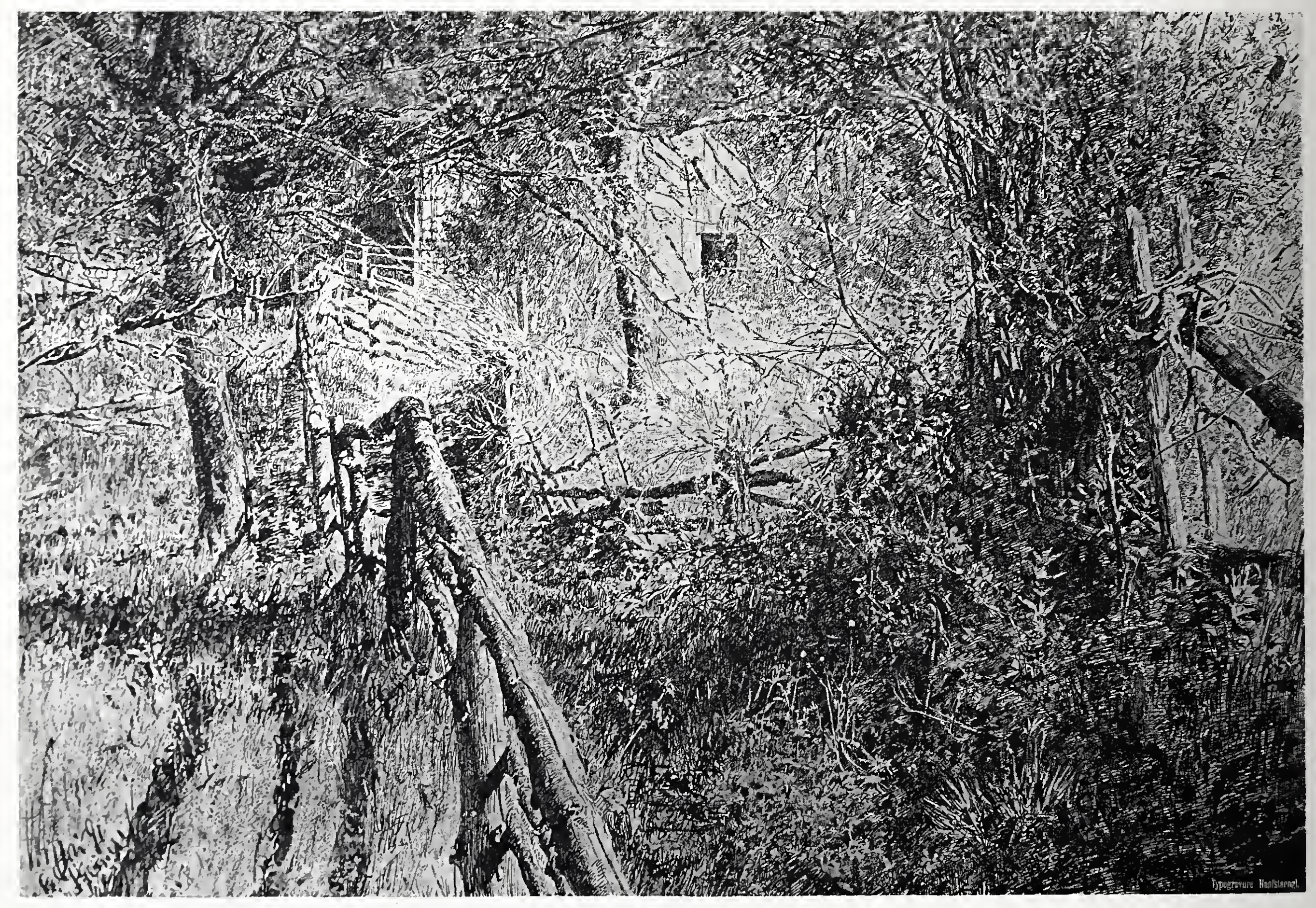
Otto Greiner. Portrait-Studie.

Daran erkennt man vielleicht auch so hin und wieder die Aechtheit des Künstlerthums vom Gegentheil, und wenn schliesslich auch einmal ein Wahrhaftiger unliebenswürdig ist, so sind die unliebenswürdigen Comödianten und Selbstbeweihräucherer deswegen nicht um Haaresbreite weniger unausstehlich und widerlich. Item, *Greiner* war glücklich über den *Menzel*'schen Bescheid und arbeitet nun eben tapfer d'rauf los, zeichnet, malt, radirt und versteht seine ursprüngliche Brodkunst, das Lithographiren, dermassen zu behandeln, dass man glauben möchte, Radirungen vor sich zu haben. Und was die Zukunft bringen wird, ist, geb's Gott, hoffentlich gut. *Greiner*, *Greiner*, nur nicht überschnappen, es giebt schon sonst genug Narren, und der Grössenwahn ist bekanntermaassen eine der häufigst vorkommenden Arten geistiger Gestörtheit, an einzelnen Menschen wie an einheitlichen Vielheiten!

«Was liegt denn da noch neben den *Greiner*'schen Satyrn, ein *Gabriel Max*, was?»

Ja, und ein schöner obendrein. Mag das Bild heissen wie es will, das bleibt sich für mich ziemlich gleichgültig, offenbar ist es ein Thema, das mit dem Wesen einer uns vorerst noch ungreifbaren Welt zusammenhängt.

Solchen Dingen widmet *Max* ja bekanntermaassen viel Zeit und Aufmerksamkeit. Er gehört mit zu jenen beneidenswerthen Figuren, die aufrechten Kopfes und mit eigener Meinung durch die Welt zu gehen sich erlauben, ihrem individuellen Impulse folgen und keine Schuld daran tragen, wenn wir künstlerische Rheinbunds-Zeiten erleben, bei denen die Diesseitigen wie gewohnt den Bajazzo machen und sich von den Franzosen arg verlacht sähen, wenn es einmal an der Seine ruchbar würde, was hier für dummes Zeug auf Kosten dortiger geistreicher und selbstständiger Vorbilder gemacht wird. Nein — *Max* ist ein Künstler für sich; er war niemals Schleppträger jener Grössen, die in ächt christlicher Demuth sagen: «Wer nicht für mich ist, der ist wider mich», noch hat er Andern das Amt von Schleppträgern für sich zugemuthet. Er ist zu sehr Arbeiter und überlässt das fachmännische Gezänk, ebenso wie das wahrhaft anwidernde Streberthum, von dem heute gar so mancher in der Welt bekannte



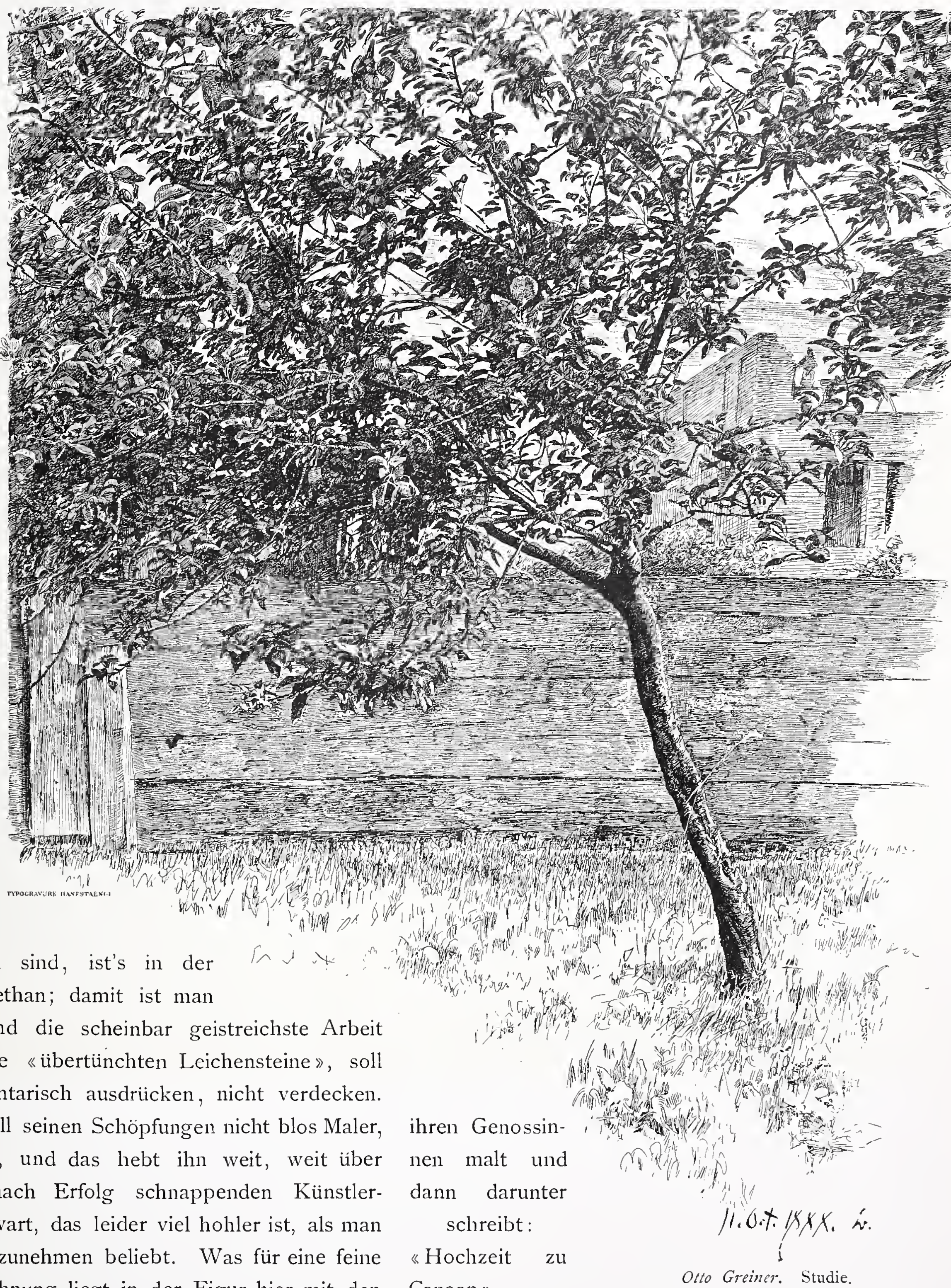
Otto Greiner. Studie.

Künstler in erster Linie beseelt ist, Andern, die solches mit unter das Capitel der künstlerischen Offenbarungen rechnen. *Max**) hat sich aus den Schmähungen der Welt, die er in reichlichem Maasse erfuhr, nie etwas gemacht. Das unterscheidet den wahren Aristokraten und Künstler von der grossen Quote Jener, die Alles daran setzen, um berühmt zu werden; soll ich Ihnen vielleicht Namen nennen, die in Aller Munde sind?

Wozu sollte das einem Manne dienen, der sich nicht um die kriegerischen Maulwurfsparteien bekümmert, sondern in die tiefsten Probleme des Werdens und Seins eindringt, nicht allein malend, sondern denkend, forschend, allen epochemachenden Erscheinungen auf diesen ernsten Gebieten nachgehend, kurzum ein Künstler, der sich seine Ziele weit höher gesteckt hat, als es die Mehrzahl seiner Collegen thut: Fast wird es ja einem Künstler verübelt, wenn er seine Thätigkeit auf andere Gebiete als die nächstliegenden lenkt; das weiss Jeder, der zuweilen auch mit der Feder umgeht. Bei *Max* hat

*) Wer sich speciell für diesen so hochbedeutenden Zeitgenossen interessirt, dem sei die Brochure von Nicolaus Mann empfohlen, siehe Anhang «Bücherschau».

sie eben etwas absolut Durchgeistigtes, was bei vielen Anderen fehlt, weil sie nichts zum «Durchgeistigen» haben. Es ist ja wohlfeile Rederei, wenn man sagt, in der Natur selbst liege Geist genug, und wer diesen fasse, der habe des Pudels Kern erkannt! Was thut man schliesslich mit den geschicktest abgefangenen Natureindrücken, wenn man nicht das Zeug hat, sie zum Kunstwerke zu gestalten! Mit blossen Eindrücken, die geistreich festgehalten sind, ist's in der Kunst nicht abgethan; damit ist man bald am Ende und die scheinbar geistreichste Arbeit kann zuweilen die «übertünchten Leichensteine», soll ich mich testamentarisch ausdrücken, nicht verdecken. *Max* ist aber in all seinen Schöpfungen nicht blos Maler, er ist auch Poet, und das hebt ihn weit, weit über den Kreis des nach Erfolg schnappenden Künstlerthums der Gegenwart, das leider viel hohler ist, als man so gewöhnlich anzunehmen beliebt. Was für eine feine psychogische Zeichnung liegt in der Figur hier mit den gefalteten Händen; im Geiste sieht sie den Kranz winken, den sie erringen wird durch Hingabe an das göttliche Gesetz: Die Form ist in jeder Hinsicht klar durchgebildet und dabei einfach gegeben. Ihrem Zwecke entspricht die Figur sicher ebensogut, als wenn man heutzutage ein paar tanzende Dachauer-Bauern sammt ihren Genossinnen malt und dann darunter schreibt: «Hochzeit zu Canaan».



Otto Greiner. Studie.

Da sind noch andere Blätter, «Kaiser Wilhelm I. letzte Heerschau» von *Theodor Rocholl* in Düsseldorf, ein Bild, durch das trotz seiner militärischen Erscheinung ein wehmüthiger Zug geht, wenn man an die bewegten Abschiedsworte denkt, die der ehrwürdige Monarch zu Jenen sprach, mit denen er, bereits im Greisenalter stehend,

anderthalb Decennien zuvor über die Schlachtfelder auf Frankreichs Boden an der Spitze seiner siegreichen Armee vordrang und den herrlichsten Schlussstein in sein ruhmreiches Leben einsetzte. *Rocholl* war Schüler von *Piloty* in München, ist später nach Düsseldorf übergesiedelt und hat militärische Episoden zur eigentlichen Aufgabe seiner Thätigkeit gemacht. Von ihm war u. A. das famose Bild der letzten Münchener internationalen Ausstellung: «Die Rückkehr des Restes der Cuirassier-Schwadronen von ihrem Todesritte bei Mars la Tour». Dann ist da ein anderes ganz reizendes Ding von *Paul Hoecker* in München, das kleine holländische Mädel mit dem riesigen schwarzen Kater im Arme. Man möchte beinah sagen, dass die beiden eine gewisse Aehnlichkeit mit einander haben. Hier dann ein Fächer von *Georg Papperitz*, eine schöne Schläferin von den Göttern des Traumes still durch die Himmelsräume dahingetragen, umspielt von Amoretten, die vielleicht nicht den unwesentlichsten Theil Dessen ausmachen, was die Sinne des ruhenden Menschenkindes umgaukelt und im Traume rosige Zukunftsbilder erstehen lässt. Und last not least ein vorzügliches Blatt von *Hans von Bartels*, der zuerst unter den Malern unserer Tage in München der Aquarell-Farbe jene Geltung verschaffte, die ihr gebührt. Seine Arbeiten sind von einer Kraft und Sattheit des Tones, wie sie von Manchem kaum in Oel erreicht werden; er ist, wenn auch ganz modern, doch keiner von Jenen, welche die Farbe erst dann für interessant halten, wenn sie etwas Schwindsüchtiges hat, vielmehr weiss er seine ganze Palette zu gebrauchen und ihr Dinge zu entlocken, die ebenso malerisch als gesund gesehen sind. Genug für heute. Demnächst öffnen sich die Hallen des Glaspalastes, und dann wollen wir sehen, was dort an allen möglichen Herrlichkeiten zu schauen sei.



Otto Greiner. Fliehende Faune.



EIN BLICK IN DIE BEIDEN PARISER SALONS

VON

G. GRAHAME.

I.

Der Alte (Bouguereau-) Salon.

Paris, Anfang Juni 1891.

Noch wenige Tage — und beide Salons werden geschlossen. Wollen wir noch einen Blick auf die hervorragendsten Gemälde dieses Jahres werfen! «Seniores priores!» Zuerst zum Industrie-Palast!

Eine zwanziggliedrige, durch das Loos bestimmte Jury, statt einer solchen durch Stimmenmehrheit gewählten aus vierzig Mitgliedern, wie dies bisher der Fall — eine Reduction der Bilder von 25,000 auf 1800 — das sind die veränderten Bedingungen, unter denen die *Société des Artistes Français* ihre heurige Ausstellung eröffnete. Im Grunde änderte sich blutwenig. «Plus ça change», sagt ein französisches Sprüchwort, «plus c'est la même chose». Der Salon der Champs-Elysées repräsentirt auch ferner die conservative Partei gegenüber dem Salon des Champ de Mars, welcher das Rendez-vous der Fortschrittler ist.

Zwei Eigenthümlichkeiten des erstgenannten Salons springen besonders in die Augen: zuerst die grosse Anzahl guter Werke von fremden, d. h. nicht französischen Künstlern, und zweitens die ungewöhnlich grosse Anzahl colossaler Leinwandflächen. In den meisten Fällen allerdings ist das Interesse an diesen grossen Bildern so gering, wie ihre Dimensionen übermässig gross sind. Zwei Werke jedoch machen von diesem allgemeinen flüchtigen Urtheil eine Ausnahme: die Bilder von *Henri Martin* und *Rochegrosse*.

Das Erstere ist, wenigstens in den Augen der Künstler, der Haupttreffer dieses Jahres, während das Letztere mehr das Interesse des grossen Publicums erregt.

Henri Martin ist nicht nur Maler, er ist vor Allem auch Denker, fast möchte man sagen, Dichter, wie er es klar in allen seinen Werken bewiesen, von seinem ersten grossen Bilde an, — «Dante und Virgil in der Hölle» —, welches er, wenn uns das Gedächtniss nicht täuscht, im Jahre 1883 ausstellte. Der junge Künstler stand damals vollständig unter dem Einflusse seines Lehrers *J. P. Laurens*. Seit jener Zeit jedoch von Erfolg zu Erfolg gelangend, hat er sich vor wenig Jahren von den düsteren Vorbildern in der Farbengebung und den dunklen Schattenwirkungen, welche seinem Lehrer eigen sind, frei gemacht und sich mehr und mehr dem Impressionismus zugewandt.

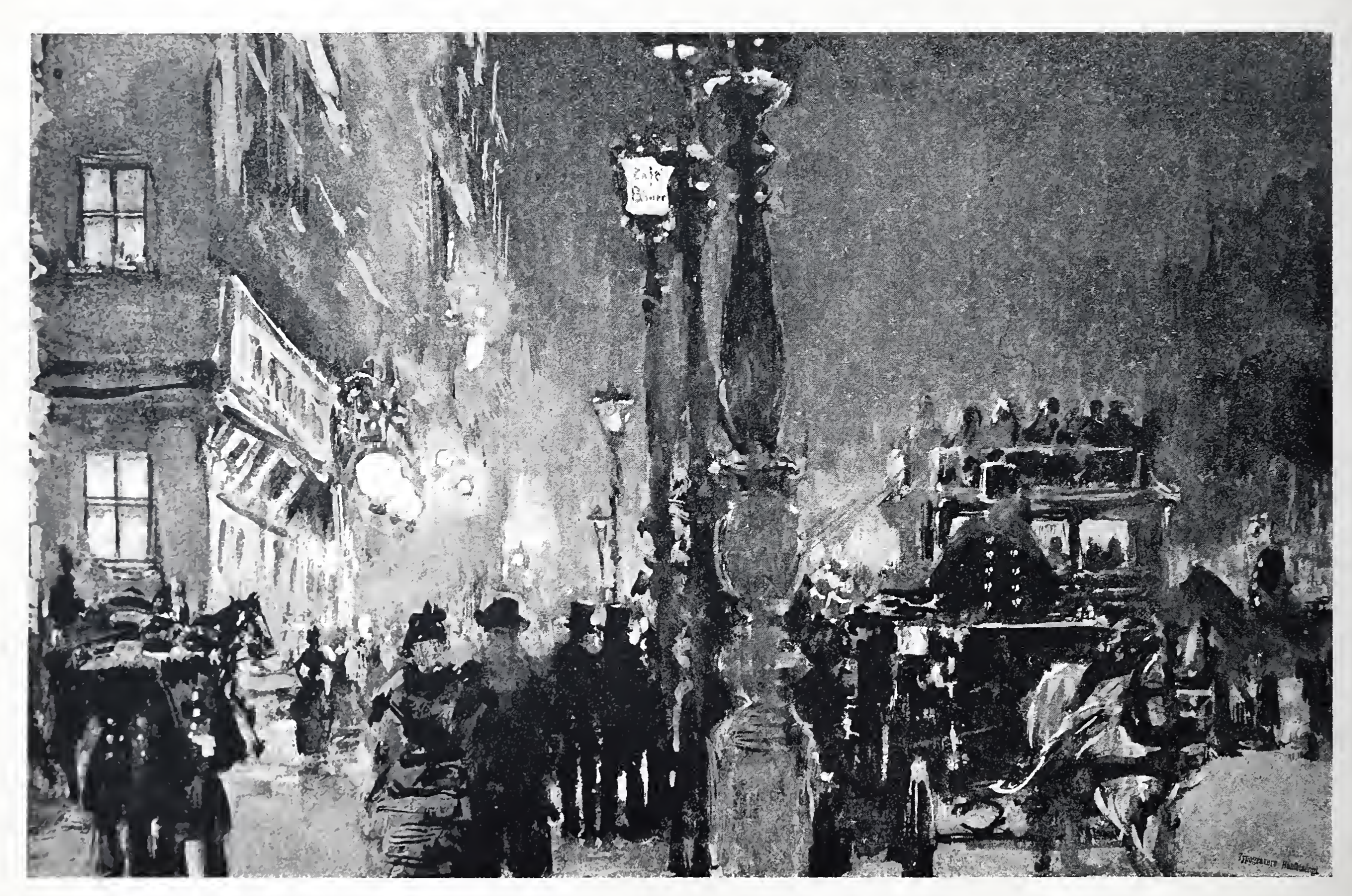
Sein diesjähriges Gemälde «Chacun sa chimère» ist die bildliche Wiedergabe einer Stelle aus Baudelaire's Dichtungen in Prosa: «Ils cheminaient avec la physionomie resignée de ceux, condamnés à esperer toujours». In den folgenden Strophen fährt der Dichter fort, die Menschheit zu schildern, wie sie unter grauem Himmel über eine sandige, pfadlose Wüste ohne Gras, ohne Kraut dahinzieht. Freilich ist der Künstler insofern von seinem Text abgewichen, als er die Wüste in Sonnenschein badet und einige blassblaue Blumen im Vordergrunde erscheinen lässt. Doch wer könnte diese geringen Aenderungen übelnehmen bei einem Werke, in welchem der Hauptgedanke des Dichters vom Künstler in so bewunderungswürdiger Weise wiedergegeben wurde.

Die Menschheit schreitet dahin in endlosem Zuge, an der Spitze einen nackten Jüngling, durch den der Künstler in des Wortes verwegenster Bedeutung angedeutet werden soll; in der linken Hand hält er ein Bild des Ruhmes, in der rechten einen Lorbeerzweig.

Eine beflügelte weibliche Gestalt — das Ideal — schwebt an seiner Seite, eine Hand auf seine Schulter legend, als wollte sie ihn als ihr eigen für sich in An-

spruch nehmen. Ihnen folgt seherischen Blickes Franciscus von Assisi, das Haupt erhoben, die Augen weit geöffnet. Hinter ihm schwebt eine weissgekleidete Gestalt mit gefalteten Händen, erhobenen Hauptes, der Typus des mittelalterlichen Mysticismus. An ihrer Seite der Gelehrte, ein alter Mann, in einer Pergamentrolle lesend, seine Schultern unter der Last der düsterblickenden grau gekleideten Frauengestalt — der Wissenschaft — beugend, die er sich zur Braut erkoren.

Danach folgte der Liebende, im Banne seiner Geliebten, eines Mädchens mit übermüthigem Lächeln auf den Lippen und Mohnblumen im goldenen Haar. Neben diesem Paare schleppt sich ein verheiratheter Mann dahin, seine Frau auf dem Rücken, die Kinder, welche seine Schritte hemmen, zur Seite! Die nächste Figur ist ein Verbrecher, das Messer in der Hand; die Reue, ein hochgebautes, beflügeltes Wesen, halb Geier, halb Schlange, nagt an seinem Gehirn. Der Geizhals schwankt



Hans Herrmann, Berlin. Nächtliches Strassenbild.

dahin, unter der Last seines Goldes u. s. w. u. s. w. Kurzum, jede Figur versinnbildlicht einen menschlichen Typus, beherrscht von dem leitenden Motiv seines Daseins. Das ist der Gegenstand des Bildes. Unsere Schilderung gibt einen Begriff von Entwurf und Composition.

Es ist überaus schwer, Denjenigen, welche das Bild nicht gesehen haben, die ausserordentliche, alldurchdringende Bedeutung, die zarten, im Sonnenglanz schillernden Tönungen des Fleisches zu schildern. Um diese Wirkung zu erreichen, hat sich der Künstler das Ziel sehr hoch gesteckt. Der dunkle graue Schatten unter der Kutte des hl. Franciscus ist der dunkelste Punkt des Bildes. Die Farbe ist stellenweise dick aufgetragen, an andern wieder so dünn, dass die Leinwand durchschimmert, aber immer in kurzen Pinselstrichen von gebrochener Farbe, ein Kunstgriff, welcher es dem Künstler möglich machte, die Schwingungen der Luft wiederzugeben, und dem Werk das decorative Aussehen eines Fresco zu verleihen.

Bei *Rochegrosse* befinden wir uns auf einem gänzlich anderen Boden.

«La mort de Babylone», wie er sein Bild nennt, stellt das Gastmahl des Belsazar dar; diese grosse Leinwand (sie misst 9 Meter Länge) ist die Arbeit dreier Jahre.

Der junge Künstler, welcher eine bedeutsame Reihe von Erfolgen aufzuweisen hat (Vitellius, Andromache, Nebukadnezar u. s. w.) besass für seine Riesenaufgabe unschätzbare Mittel: Zeichnerisches Talent, welches fast von Kindheit an in der Academie Julian und in der Ecole des Beaux-Arts ausgebildet wurde, eine gewisse dramatische Gestaltungsgabe und die Liebe zu glänzender Farbengebung. (Vergl. die «Plauderei» pag. 134 ff.)

Der Zeitpunkt, den sich der Künstler gewählt, ist die Morgendämmerung des auf Belsazar's Gelage folgenden Tages. Inmitten einer hohen, mächtigen Banketthalle, deren Wände mit grünen und purpurrothen Gefässen besetzt sind, unter einem Baldachin von orientalischen Teppichen steht hoch erhoben der Herrscher Babylons, hinter ihm, gleichsam ihn bewachend, schwebt ein riesenhafter Schatten: der Tod! B. ist aufgesprungen und blickt entsetzt auf die durch die Thüren stürzenden Schaaren der Perser. Beim Glanz der noch brennenden Leuchter, welche auf der langen Reihe der vom Thron herabführenden Stufen angebracht sind, vermischt mit dem Tageslicht, welches durch das grosse Thor hereindringt, sieht man, unter einer verschwenderischen Fülle von Früchten, Blumen, kostbaren Weingefässen und reichen Gewändern nackte und halbnackte Gestalten tanzender Mädchen, deren rosa glänzendes Fleisch in grellem Gegensatz zu den bronzefarbenen Gliedern und blauschwarzen Bärten der babylonischen Krieger steht, welche neben ihnen ruhen. Ein Weib ist am Fusse der Stufen, durch das Geräusch der Eindringlinge erwacht, aufgesprungen und blickt, die Hände ringend in wahnsinnigem Schrecken auf die herannahende Gefahr. Ihr Geschrei hat einige der Gefährtinnen erweckt, welche schlaftrunken ihr Haupt aus tiefem Schlummer erheben.



Hans Herrmann, Berlin. Studie.

Dies in kurzen Umrissen die Hauptzüge der grossartigen Composition.

Die Farbengebung ist kräftig, zuweilen beinahe brutal in dem grellen Gegensatz der prächtig schimmernden Gewänder; die Ausführung überaus kraftvoll. Einige Theile der Fleischbehandlung, namentlich am Körper eines der tanzenden Mädchen im Vordergrunde sind vortrefflich gelungen, so dass sie kaum zu übertreffen wären. Der Künstler hat jedoch einer Versuchung nicht widerstehen können, wie dies einer gewissen Klasse französischer Maler zu eigen ist, nämlich dem Wunsche, sein Publikum durch die geschickte Ausarbeitung der Details in Erstaunen zu setzen. Es hat ihm an Muth gefehlt, drei Viertel der Lichter auszulöschen und die Hälfte der Schlafenden in Schatten zu hüllen, um die Wirkung zu erhöhen.

Der Hauptmangel seines Werkes liegt jedoch in dem Schatten des Todes, von welchem es Jedermann scheint, als ob der Künstler nach Vollendung seines Gemäldes, von einem plötzlichen, nachträglichen Gedanken erfasst, ihn in dieser Erscheinung in Kohle fixirt hätte. Das ist aber, wie wir wissen, und wie es die wundervolle Skizze zeigt, nicht der Fall.

Wir haben uns deshalb bei diesen beiden Gemälden etwas länger aufgehalten,





Hans Herrmann, Berlin. Skizze.

weil sie unter denjenigen mit bedeutenden Motiven die einzigen sind, die man günstiger beurtheilen kann.

Jean Paul Laurens ist in seiner grossen, für das Hôtel de Ville bestimmten Composition «La Voûte d'Acier», welches den Empfang Ludwig's XVI. am Rathhause durch den Tiers-Etat darstellt, von einem durchschlagenden Erfolg weit entfernt. Die Scenerie ist mit dem bei *Laurens* üblichen Geschick arrangirt. Der König, der Kutsche entstiegen, schreitet der zum Rathhaus führenden Treppe zu und empfängt die dreifarbige Cocarde aus Bailly's Händen. Die anderen Mitglieder des Tiers-Etat in schwarzen Gewändern, stehen in Reihen auf den Stufen, mit erhobenen Degen, die sie in der Luft kreuzen, einen Triumphbogen bildend. Die linke Ecke der Leinwand wird von einer Gruppe von Höflingen in glänzenden Gewändern ausgefüllt. Nach hinten zu besetzen berittene Soldaten den Weg. Häuser des Faubourg St. Antoine bilden den Hintergrund. Das Colorit ist durchweg kalt, die Ausführung hart und unangenehm. Das Werk beweist von Neuem, dass *Laurens* ein dekorativer Maler nicht ist. Es scheint uns bedauerlich, dass ein so talentirter Künstler, welcher mehr als eine düstere Seite der französischen Geschichte in so meisterhafter Weise geschildert, seine Kraft für eine Kunst vergeudet, welche ganz ausserhalb der Richtung seines Genies liegt, und an einen Gegenstand verschwendet, welcher ihm, allem Anscheine nach, nicht sympathisch ist.

Bonnat's «Jeunesse de Samson» ist eher eine prächtige Studie als ein Gemälde. Simson, ein kräftiger anmuthiger Bursche mit goldlockigem Haar, kämpft mit dem Löwen; die wilde Bestie mit Wucht an den Kiefern packend, scheint er sie eben in Stücke zu reissen. *Bonnat's* wohlbekannte Eigenschaften zeichnen das Werk aus: gesunde Zeichnung und geschickte Modellirung. Aber es zeigt ebenso seine Fehler: ein Streben zu metallischer Härte in den höchsten Lichtern und den unvermeidlichen braunen Ton, den er immer und überall beim Hintergrunde in Anwendung bringt.

Rouffet (Schüler von *Laurens*), ein junger Künstler, dessen Gemälde «L'Estafette» im vergangenen Jahre viel versprach, hält dieses Versprechen in der grossen und prahlerischen Leinwand kaum, welche die verhängnissvolle «Attaque der französischen Cavallerie im Chemin Creux d'Olain bei Waterloo» darstellt. Die geistvolle Composition und die geschickte Zeichnung des Werkes vermögen nicht für die Unreife in der Farbe und den Mangel einer allgemeinen Wirkung zu entschädigen. Das Streben indessen verdient Beachtung. *Rouffet* wird, wenn uns nicht Alles täuscht, eines Tages Tüchtiges leisten!

Ein anderer Schüler von *Laurens*, *Michelena*, scheint in einer grossen «Amazonenschlacht» hauptsächlich von der Erinnerung an den Circus beeinflusst gewesen zu sein. Die phantastische Darstellung enttäuscht umsomehr, als *Michelena* bereits mehrere gute Arbeiten ausstellte und in den Salons der letzten zwei Jahre wohlverdiente Ehrenbezeugungen davontrug.

Es ist eine wahre Erlösung, wenn man sich von diesen Colossalgemälden den kleineren zuwenden kann. «Dimbowitza» nennt *Bellet* sein Bild, welches eine Anzahl rumänischer Mädchen darstellt, die am Ufer eines Flusses Abschied von einander nehmen,



Hans Herrmann, Berlin. Holländisches Mädch



Franz von Lenbach pinx.

Phot. F Hanfstaengl, München.

General-Feldmarschall Graf Moltke.





Hans Herrmann, Berlin. Studie.

nachdem sie dem Bade entstiegen. Es ist Dämmerung. Die untergehende Sonne beleuchtet gerade die Felsen am jenseitigen Ufer des Flusses und lässt sie in goldigem Glanze schimmern. Diese goldenen Strahlen werden in den Wasserperlen im Vordergrunde zurückgeworfen. Hier und dort trifft ein Lichtstrahl zufällig die nackten Gestalten Trefflich componirt und äusserst geschickt ausgeführt, ist dieses Bild bemerkenswerth wegen des ganzen Arrangements und seiner trefflichen Gesammtwirkung.

Gervais ist es nicht geglückt, in seinen «Heiligen Frauen» sein Bestes zu schaffen. Eine provençalische Legende berichtet, dass die drei heiligen Frauen fast nackt in ein altes Boot geworfen, von Wind und Wellen nach der Provence getrieben seien, wohin sie das Evangelium des neuen Glaubens mit sich brachten. Der Künstler hat es vorgezogen, seine Figuren vollkommen nackt zu malen und gab ihnen überdies eine rein academisch-conventionelle Haltung, wodurch er jedes poetische Gefühl aus seinem Bilde verbannt. Die Malerei des im frühen Morgensonnenschein glänzenden Fleisches und einer charakteristisch provençalischen Flusslandschaft mit einem Schwarm hellrosarother Flamingos ist bewunderungswürdig.

Walter Gay zeigt uns zwei blaugekleidete Nonnen, welche einer Klasse ebenso gekleideter Mädchen Gesangunterricht geben. Die Scenerie ist absolut frei von jedem Beiwerk. Der Künstler hat seine Wirkung allein durch die wahrheitsvolle Wiedergabe der Fleischtöne erzielt, welche vom Tageslicht beleuchtet werden, das durch zwei grosse Fenster eindringt und von weissen Wänden und kahlen Dielen zurückgeworfen wird. Der Stoff ist nicht neu, und vom Künstler schon früher mit Erfolg bearbeitet. Hier thut er es wieder in einem grösseren Maassstabe, als man sonst bei ihm gewöhnt ist.

Ein anderes Bild, für welches wir nur uneingeschränktes Lob haben, ist das von *Weeks,* welches drei alte Bettler darstellt, die sich auf einer alten steinernen Bank sonnen. *Weeks* ist wie *Gay* Amerikaner und hat bisher im Allgemeinen Bilder aus dem Indianerleben gemalt. Mit der Aenderung des Gegenstandes hat er auch seine Malweise geändert und hierin Einiges von *Murillo, Zurbaran* und *Goya* entlehnt.

Die Stelle in Mireilly, mit welchen Mistral den Tod Ourria's schildert, hat *Duffaud* den Stoff zu einem mässig grossen Bilde gegeben. Der Mörder klammert sich seitwärts an seinem Boote an und versucht ver-

geblich den gespenstischen Erscheinungen seiner Opfer zu widerstehen, welche ihn in die rauschenden Wogen hinunterziehen. Ringsherum zeigen sich im Dämmerlichte Hunderte von geisterhaften Schreckgestalten. Die Composition ist wohl erdacht und gut durchgeführt. *Duffaud* besitzt die Gabe, was heut zu Tage bei französischen Künstlern selten ist, zu malen, was er mit seinen geistigen Augen erschaut.

Frank Brangwyn's «Begräbniss zur See» muss wegen seiner genauen Beobachtung der Charaktere erwähnt werden, sowie wegen seines maassvollen Pathos und seiner überaus gesunden Durchführung. Der Steuermann liest gerade die letzten Worte des Begräbnisstextes. Der Leichnam, in ein altes Segel gehüllt, soll eben von vier oder fünf Genossen des Todten den blauen Wellen übergeben werden. Der Ausdruck heiliger Scheu und warmen Mitleides ist auf den Gesichtern Aller in bewunderungswürdiger Weise wiedergegeben.

Etwas von der gleichen Eigenschaft zeichnet *Roesler's* Bild: «Der Wirthin Töchterlein», von welchem schon gelegentlich der Jahres-Ausstellung 1890 zu München die Rede war, aus. Es ist bekannt als gutes Bild. Charakteristisch ist, dass das Bild im kritischen Frankreich eine Medaille bekam, während es in München leer ausging und obendrein so ungeschickt wie möglich aufgehängt war, ein Umstand, der sich in München überhaupt oft sehr bemerkbar macht und den Gedanken nahe legt, erst Freundschaften anzuknüpfen, bevor man als Einzelner dort ausstellt.

Die neuerdings eingetretene Ueberfluthung von Gré und Barbizon durch die Pariser Krämer und anderes Sonntagspublikum hat viele Maler, welche sich gewöhnlich den Wald von Fontainebleau zu ihrem Malrevier erkoren, weiter hinausgetrieben. Daher ist es erklärlich, dass seit sieben oder acht Jahren Port Aven in der Bretagne und Étaples in der Normandie zwei aufblühende Malercolonien geworden sind. Der letzte Ort wird besonders von jungen Amerikanern bevorzugt, die in Paris studieren, und welche aus dem academischen Einerlei der Beaux-Arts oder der ungesunden Atmosphäre des Atelier Julian sich hieher flüchten. Die Étaples-Gruppe — fast hätten wir Schule gesagt — hat man mit dem Spottnamen der «Candle and Curtain-Clique» belegt nach der Vorliebe ihrer Mitglieder für die Malerei ländlicher Gestalten, die sie durch Sonnenlicht, welches durch einen Mousselin-Vorhang fällt, oder durch künstliche Lichter beleuchten. Ein bedeutendes künstlerisches Gefühl zeichnet diese Arbeiten auch dann meist aus, wenn man in erster Linie das Gefühl hat, es seien aufgewärmte, schon längst von tausenden von Malern bearbeitete Stoffe. Zahlreiche Beweise in dem diesjährigen Salon sprechen dafür.



Hans Herrmann, Berlin. Skizze.

Dahin wäre zu zählen: *Dessar's* «Départ pour la pêche», eine Gruppe mit Fischern und ihren Frauen, welche Fackeln am Fusse eines steinernen Crucifixes anzünden; weiter desselben Künstlers kleineres Bild: «Eine Mutter an der Wiege ihres Kindes»; *Jameson's* «Le Viatique»: Frauen und Kinder knien an der Thüre einer Hütte, durch deren Thüre der gelbliche Schimmer zweier Kerzen fällt. Inwendig sieht man ein erleuchtetes Zimmer, in welchem der Priester einem Sterbenden das Viaticum reicht. Weiters wäre zu nennen: *Penfold's* zwei Bilder: «Abschied eines französischen Matrosen von seiner Frau» und «Ein junger Mann liest bei Kerzen-

schein einem alten Paar und Kind einen Brief vor». — Wenn nicht thatsächlich ein Glied dieser Gruppe, so ist ihr doch nahe verwandt *Van der Weyden*, ein junger, amerikanischer Künstler, welcher eine dritte Medaille für ein entzückendes kleines Gemälde erhielt; es stellt eine Gruppe Knaben dar, die sich gegenüber einer Hütte in einem Flusse baden, beleuchtet von dem doppelten Licht des scheidenden Tages und des aufgehenden Mondes. — Auch eine Anzahl durchschnittlich guter Portraits ist da und zwar theilen sich hierbei *Doucet* und *Guthrie* hauptsächlich und verdientermaassen in die Ehren. Der Erstere zeichnet sich ganz besonders aus durch die grosse Feinheit des Colorits; die Abstufung in dem Fleischton der Jugend gegenüber jenem des Alters in der Gruppe eines alten Paares und eines jungen Mädchens, welche im flimmerigen Sonnenschein eines Gartens stehen, ist geradezu vorzüglich. Nicht minder reizend ist desselben Künstlers halblebensgrosses Bildniss einer jungen Dame im blassrosa Gazekleid vor hellblauem Hintergrund. Weniger einschmeichelnde Eigenschaften, dagegen volle und ganz sich documentirende Kraft äussert sich in *Guthrie's* Werken. Von den beiden Portraits, welche der junge Glasgower Künstler hier ausstellt, hat dasjenige des Dr. Gardiner im Vorjahre zu München die goldene Medaille davongetragen und bedarf daher keiner weiteren Erwähnung. Grösser, auch werthvoller als Arbeit ist das ebenfalls in der Isarstadt ausgestellt gewesene Reiterbildniss des «Mr. G. Smith». In der Behandlung seines Gegenstandes hat *Guthrie* die Manier der grossen spanischen Meister neu belebt, doch ohne sie zu copiren. In diesem Portrait des auf seinem Morgenritt begriffenen, friedlichen Glasgower Schiffseigenthümers gibt es in der That keinen Strich, der an etwas nachgemacht Heldenhaftes erinnert. Leicht und natürlich wendet sich Mr. Smith im Sattel und blickt den Beschauer an. Pferd und Reiter sind von der Sonne voll beleuchtet. Im Hintergrund sieht man eine Baumgruppe, einen Streifen Gras und blauen, leichtbewölkten Himmel angedeutet. Die Farbe ist mit breiten, kühnen Pinselstrichen aufgetragen, keiner ist absichtslos, keiner überflüssig; während der Künstler malte, bestrebte er sich zu zeichnen, die Gestalt vor sich zu vereinfachen, sein Original eher zu componiren, als zu copiren. Ein solches Werk steht im wohlthuenden Gegensatz zu dem krassen Realismus in *Bonnat's* Portrait einer jungen Dame in weissem und gelbem Sammtkeid. Hier wird die ausserordentliche Modellirung von Kopf und Händen von dem Hervordrängen der Gewandung ganz in den Schatten gestellt. *Delaunay* enttäuscht mit seinem lebensgrossen Portrait des «Erzbischofs von Sens» im Cardinalgewande. Der Kopf ist wundervoll gemalt, voller Charakter, aber im allgemeinen Arrangement bemerkt man keinen Schimmer jenes künstlerischen Gefühls, welches mit Recht von einem der grössten lebenden französischen Bildnissmaler erwartet werden darf. *Benjamin Constant's* beide Bildnisse, jenes einer Dame in Schwarz mit einer hellen Rose auf der Brust und das weitere halblebensgrosse, einer rothhaarigen Dame in grauem Kleide sind mit der ihm eigenen Geschicklichkeit behandelt. *Buland* malt mit gewissenhafter, mit packender Treue die Stadträthe eines französischen Landstädtchens. Die einförmige Vertheilung des Lichtes schädigt das Werk als Gemälde, als Zusammenstellung



Jan van Vlaanderen.

Hans Herrmann, Berlin. Skizze.

individueller Portraits jedoch ist es beachtenswerth. — Ueber decorative Kunst ist im Palais de l'Industrie nicht viel zu sagen.

Gabriel Ferrier's Plafond für die französische Botschaft in Berlin ist die abgenützte Copie eines veralteten Stoffes. *Bramtôt's* grosses Panel für das Hôtel de Ville, zeigt verschiedene Typen französischer Bürger, welche ihre Stimmzettel an der Wahlurne einer Mairie abgeben; es ist geschickt, realistisch und unangenehm! *Collin's* Plafond für das Foyer des Odeons ist vortrefflich, ideenreich und reizvoll, obgleich die genaue Bedeutung der Hauptgruppe etwas schwer zu verstehen ist: Eine anmuthige nackte Mädchengestalt aufrecht in der Luft schwebend, ein nackter Jüngling zu ihren Füssen, ein ebenfalls schwebender, detto nackter Jüngling, auf welch' Beide eine halbbekleidete, weibliche Gestalt von oben herabblickt — darin ist ein etwas dunkler Sinn verborgen, wie in den meisten Allegorien, wenn sie sich nicht in allgemein verständlichen Grenzen halten, welche ihrerseits meist die personificirte Plattheit ausschliessen.

Unter den Landschaften ist die Zahl der guten Bilder gross. Keines unter ihnen aber ist von hervorragendem Verdienste.

Hans Herrmann, Berlin. Skizzen und Studien.

Harpignie's gewissenhafte und immer meisterliche Zeichnung zeigt sich in zwei mässig grossen Arbeiten: «Morgendämmerung» und «Sonnenuntergang», beide mit Riesenbäumen und Bergbächen. Was diese Bilder auszeichnet, ist eine nahezu *Corot* ähnliche Zärtlichkeit in der Behandlung des Blätterwerkes, ein neues Moment in den Arbeiten dieses Kunst-Veteranen. *Le Liepvre* verdankt hauptsächlich *Harpignie* seine richtige Zeichnung. Trotzdem malt *Le Liepvre* abweichend von seinem Lehrer die Natur in ihren wahren Farben. Obwohl kaum so gut, wie das, was er in den beiden letzten Jahren ausstellte, müssen seine beiden diesjährigen Bilder «eine sonnenbeschienene Wiese» und eine «Ecke aus dem Garten des Luxembourg» zu den besten hier befindlichen Landschaften gerechnet werden. Was man in *Vayson's* «Rappel des Vaches» am meisten bewundern soll, die Thiere oder die Landschaft, ist schwer zu sagen. Die Scenerie ist den Marschen von Sologne entnommen. An der Seite einer breiten, silberglänzenden Wasserfläche bläst ein esel-berittener, von einer Schafheerde umgebener Hirtenknabe das Horn, welches die Kühe zusammenruft; diese letztern sieht man im aufsteigenden Nebel sich nahen. Blass, feuchtschimmernd geht die Sonne hinter dem purpur-



Alfred Wierusz-Kowalski pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Polnische Hochzeitsfahrt.



rothen Wolkenschleier unter, Alles erscheint von strahlendem Glanze umzogen. *Quignon* gibt in «Les Regains» eine breite Wiesenfläche mit grossen Wiesenblumen, gebadet im glänzenden Schimmer nachmittägigen Lichtes. Die Arbeit erinnert in Gegenstand und Behandlung vielfach an seine trefflichen «Les Blés Noirs» (1889 ausgestellt). Mit grossem Erfolg behandelt das Sonnenlicht *Thévenot;* in einem kleinen Gemälde zeigt er den Winkel eines Gartens mit zwei köstlichen kleinen Figuren. Breite Wasser- oder Sumpfflächen, welche den Glanz bewölkten Himmels zurückwerfen, herbstliches Laub im Sonnenlicht, das ist der Stoff, welchen *Nozal* mit Vorliebe behandelt. Er thut es gewöhnlich in Pastell, was ihn jedoch nicht hindert, mit Geschick und Leichtigkeit in Oel zu malen. Auf seinem grossen Bilde «Octobermorgen an der Seine bei Louviers» steigt der Nebel vom Flusse in die Höhe und verschleiert den unteren Theil der Bäume, deren Spitzen im ersten Strahle der aufgehenden Morgensonne erglänzen. Ein kleineres Gemälde zeigt grünlich-sumpfiges, mit Schilf bedecktes Gewässer bei grau bewölktem Himmel. Unter sämmtlichen Bildern im Salon geben diese beiden die Atmosphäre wohl am Besten wieder. *Otto Strützel's* trefflich gemalte «Flussscene bei München» zeichnet sich durch die gut beobachteten Werthe in den Massen grosser Bäume, welche die Ufer säumen, und durch den leuchtenden, mit kleinen Wölkchen bezogenen Himmel aus. Es behauptet seinen Platz neben den besten französischen Arbeiten. *Renouf* malte in grossem Maassstab und auch mit Glück «die Brooklyner Brücke bei Sonnenuntergang»; ob es für die Kunst ein Glück sei, dass das Bild gemalt wurde, mag jeder Beschauer mit sich selbst abmachen.

Soviel in Kürze über den alten Salon.

II.

Der Neue (Meissonnier-) Salon.

Obschon kaum auf gleicher Höhe mit der Ausstellung des Vorjahres stehend, so ist die Veranstaltung der *Société Nationale* dennoch die interessantere der Beiden.

Die Gesammtsumme an künstlerischem Gefühl und künstlerischer Originalität ist bedeutend grösser, die Zahl der ausgestellten Kunstwerke geringer als im Palais de l'Industrie. Diese Thatsache erschwert die Aufgabe, eine kurze Zusammenfassung der Hauptbilder zu geben; im alten Salon verhielt es sich umgekehrt.

Einige grössere decorative Compositionen ausgenommen, fehlen auf dem Champ de Mars die colossalen Leinwandflächen gänzlich. Genrebilder gibt es verhältnissmässig wenige, da die *Société Nationale* hauptsächlich aus Mitgliedern jener modernen Secte von Künstlern besteht, welche eifersüchtig von ihren Werken alles Das ausschliessen, was einem dramatischen oder poetischen Motive ähnlich sieht. Natürlich gibt es auch da Ausnahmen, z. B. *Dagnan-Bouveret.* Sein Bild, die «Conscribirten», ist ein Gegenstand, interessant genug, um das Publikum anzuziehen, während es in rein technischer Hinsicht wohl das befriedigendste, sicherlich das vollendetste Werk der Ausstellung genannt werden kann.

Der Künstler bleibt hier seiner alten Liebe für die Bretagne und ihre Bewohner treu, das zeigen die Figuren des Bildes: Burschen in dunkelblauen Blousen und breitkrempigen schwarzen Filzhüten. Sie ziehen Arm in Arm in langer Reihe durch ihr Dorf. Vor ihnen schreitet ein kleiner Knabe, eine grosse Tricolore tragend, deren Falten ihn und den an seiner Seite gehenden Trommler verbergen. Die Figuren sind alle halb lebensgross; jeder Kopf und jede Hand ist durch besondere individuelle Auffassung ausgezeichnet, der Fleischton mit der ausserordentlichen Feinheit, welche *Dagnan-Bouveret* eigenthümlich ist, behandelt. Ein Bogengang und ein altes Ziegeldach, durch Zeit und Wetter verschönert, bilden den harmonischen Hintergrund.

Dinet gehört zu den Stützen der *Société Nationale.* Er brachte diesmal kein grosses Gemälde wie seinen «Schlangenbändiger» vom Vorjahre; seine drei mässig grossen Bildchen sind indessen nichtsdestoweniger interessant. Algier und seine Bewohner, sein Staub und seine Sonne, das bildet das Motiv seiner Bilder. Die Kenntniss von Land und Leuten zeigt sich besonders in der «Fantasia». Weiss gekleidete Gestalten, in rasendem

Kriegstanze umherspringend, feuern ihre Flinten in die Luft und gegen den sandigen Boden los. Mengen erregter Zuschauer in regenbogenfarbigen Gewändern, Wolken glänzend schimmernden Staubes, durchdringend blendendes Sonnenlicht — voilà *Dinet's* diesjähriges Hauptbild!

In kleinerem Umfange, aber nicht minder brillant, zeigt er weiter eine arabische Wüstenkaravane. Das dritte Bild ist eine französische Sommerstudie: Zwei kleine in einem sonnenglitzernden Teiche sich badende Mädchen; hell und grün zeichnen sich die Reflexe von Gras und Bäumen vom jenseitigen Ufer ab. Alle drei Bilder sind wegen ihrer vortrefflichen Farbe, der brillanten Wiedergabe glänzender Lichter und durchsichtiger Schatten bemerkenswerth.

Besnard brachte hauptsächlich Bildnisse; davon später ein Wort. Sein Miniaturfiguren-Meisterstück betitelt sich: «Verkündigung». Die Jungfrau, halblebensgross, in dunkelblauem Kleide, steht im Vordergrunde, mit einem Arm auf eine weisse Terrassenmauer gelehnt; kastanienbraunes Haar quillt unter dem orangegelben Kopftuch hervor. Ihr Haupt ist abgewandt; mit schweifendem Auge blickt sie einer verschwindenden Engelsgestalt nach, welche inmitten dämmerig flimmernder Wölkchen über die weissen Häusergiebel von Nazareth dahinschwebt; ihm nachschauend scheint ihr offenbar momentan der Sinn seiner Worte noch unklar; sie scheint zu erwägen, welcher Art «der Gruss» wohl sein möchte.

Der Gedanke, Scenen aus dem Leben Christi in's Moderne zu übersetzen, hat neuerdings verschiedenen französischen und fremden Ausstellern Anregung gegeben. So erzählt *Melchers*, ein Amerikaner, die Geschichte der «Geburt». Sein Joseph ist ein Arbeiter, der auf seinem Schubkarren sitzt. Ihm zur Seite, das Haupt an seine Kniee gelehnt, liegt die heilige Mutter am Boden ausgestreckt; in einer Krippe das neugeborene Kind, dessen Gesicht vom Glanze einer Stalllaterne erleuchtet ist; die halbgeöffnete Thüre des Raumes lässt das kalte, fahle Dämmerlicht ein. Composition und Ausführung sind ganz ausgezeichnet. Der Maler hat mit Geschick die Schwierigkeit der streitenden Lichter bekämpft. Das geringe Beiwerk ist mit düsterem Realismus, welcher keinen Anflug von Vulgärem hat, gemalt.



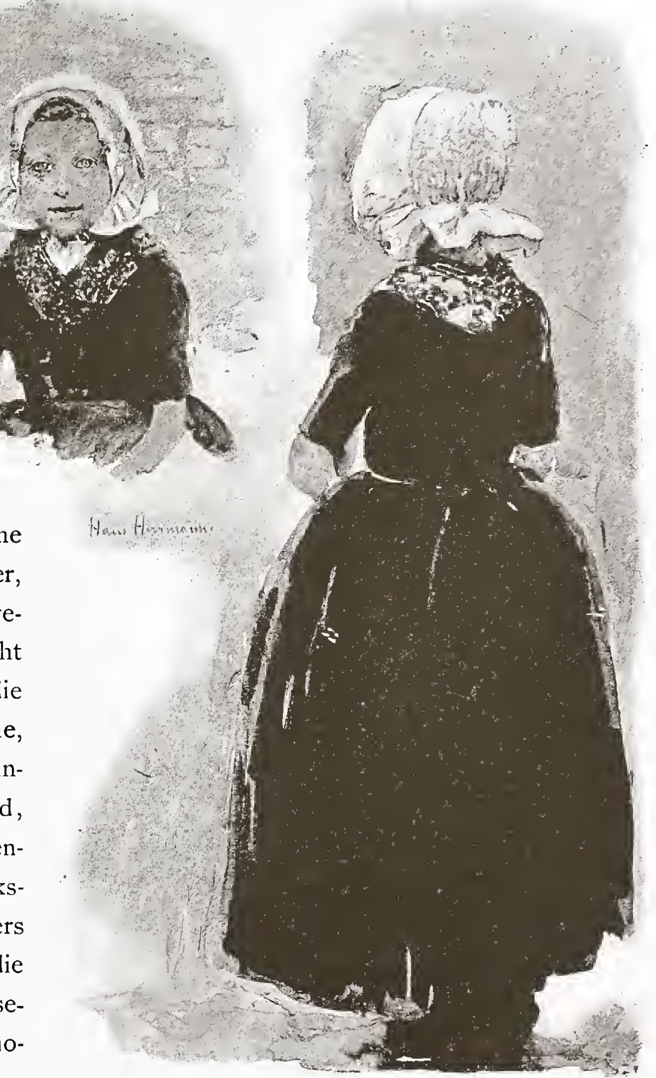
Hans Herrmann, Berlin. Holländische Marktscene.

Edelfeldt führt in norwegischer Anschauung die «Erste Begegnung Christi mit Maria Magdalena» vor. Hier ist Christus die traditionelle Gestalt in weissem Gewande mit Sandalen an den Füssen, die vor ihm knieende Maria Magdalena jedoch eine Finländerin von heute. Finländisch, nicht galiläisch, ist der Hintergrund von Lärchen und Kiefern, durch deren sonnenbeschienene Stämme hin und wieder ein Schein des blauen Fjords schimmert. Die delicate Wiedergabe des Sonnenlichtes macht jedenfalls den Hauptreiz des höchst anziehenden Gemäldes aus.

Skredsvig, ein anderer norwegischer Künstler, nimmt sich die Worte aus St. Lucas zum Vorwurf: «Und als er vorüberging, warfen sie ihre Kleider auf den Weg». Sein Christus ist ein junger Mann in abgetragenem Mantel und weiten Beinkleidern; er gleicht beinahe einem modernen Socialisten. Die Scene ist in ein auf einem Hügel befindliches norwegisches Dörfchen verlegt. Im Vordergrunde hat eine alte Frau einen Teppich ausgebreitet und stellt einige Blumentöpfe längs desselben auf. Ein Arbeiter fährt auf einem Schubkarren eine

kranke Frau auf die Gruppe in der Mitte zu, welche den Jüngling in braunem Gewande umsteht. *Skredsvig* wollte das Theatralische und Conventionelle vermeiden, ist jedoch gerade in das Gegentheil verfallen. Seine Composition ist ein wenig schwach. Christus verschwindet und wird nichts als eine zufällige Gestalt, anstatt der Mittelpunkt der Darstellung zu sein. Den Hörern fehlt die Begeisterung gänzlich; einige sind vollkommen gleichgiltig. Die Farbe ist unangenehm, die Ausführung durchweg hart.

Duez kennt und liebt das Meer und die Seeleute. In seinem Bilde «Christus auf dem Meere» malt er eine Gruppe normännischer Fischer, gegen ein dunkles Segel gelehnt, ihre rothen, von Furcht ergriffenen Gesichter auf die weisse Gestalt richtend, welche, das Meer mit mondscheinartigem Glanze erleuchtend, auf sie zuschreitet — ein ebenso originelles, als eindrucksvolles Bild. Noch ganz anders zeigt sich *Jean Beraud;* die genaue Darstellung des Speisesaales und seiner gänzlich modernen Insassen, die sich um einen Christus in dunkelblauen und weissen Tüchern drängen, lässt nichts zu wünschen übrig; dem Erlöser zu Füssen liegt Magdalena, ein junges Weib in weissem Ballkleide, auf dem Boden ausgestreckt, das Gesicht in ihren Händen verbergend. Weder Auffassung noch Ausführung dieses Effectstückchens rechtfertigen die Popularität, welche das Bild erlangt hat. Seinen Erfolg verdankt es in erster Linie der Zeitungs-Reclame.



Hans Herrmann, Berlin. Studie.

Von Jahr zu Jahr steigt die Zahl der Maler, welche sich mit der Lösung von allerlei Lichteffect-Problemen befassen. Zahlreiche Beispiele sind auch diesmal vorhanden. Das gelungenste unter ihnen ist jedenfalls *Friant's* «Ombres portées». Ein sehr hässlicher, auf einem Stuhle sitzender Mann faltet die Hände eines nicht weniger unangenehm aussehenden Mädchens. Beide Figuren sind von unten durch ein unsichtbares Licht beleuchtet, welches ihre Schatten auf eine blass-graue Tapete wirft. Die Arbeit ist als «tour de force» wundervoll, aber wie fast alle diese, wenig gefällig.

Beinahe ebenso geschickt, doch sicher künstlerischer, ist *Dannat's* Studie zweier bei Kerzenlicht singenden Spanierinnen, hinter denen, halb im Schatten, eine männliche Figur steht. Geschickt als Studie von Typen der modernen Gesellschaft ist *Jeanniot's* Darstellung einer Pariser Abendgesellschaft; in der Darstellung künstlichen Lichtes ist es indessen vollständig misslungen.

Zum Tageslicht zurückkehrend, müssen wir vor *Meunier's* zahlreichen Beiträgen Halt machen. Das bedeutendste seiner Bilder stellt einen alten Pfarrer dar, der in sonnigem Weingarten eine Gruppe von Kindern beiderlei Geschlechts unterrichtet. In der zärtlichen Malweise des Fleisches an der offenen Luft, und in der liebevollen Sorgfalt, mit welcher jedes Detail der Landschaft behandelt ist, erinnert es an *Bastien-Lepage*.

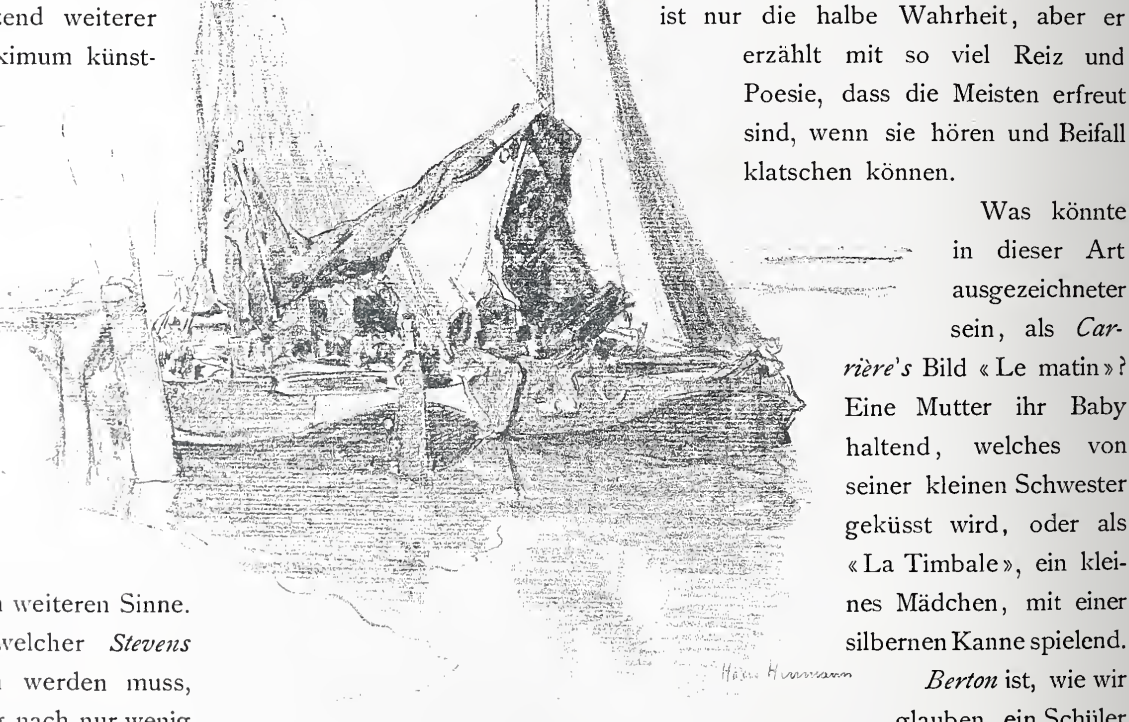
Unter seinen kleinen Bildern stellt das eine einen Fischer, der am Fluss-Ufer sein Netz auswirft, dar; das zweite zeigt einen alten Seemann aus Villa Franca, welcher, sitzend, die Augen in der strahlenden Sonnengluth zusammenpresst.

Oesterlied's «Schaukelnde Kinder» behandeln ebenfalls das Thema stark von der Sonne beleuchteten Fleisches. Das Bild wirkt jedoch wegen seiner Schatten ungünstig.

Im schroffen Gegensatz zu der matten Farbengebung, welche bei der jüngeren Generation der fran-

zösischen Maler en vogue ist, stehen die Werke des Meister-Veteranen *Ribot* mit ihrer Masse von dunklen, fast schwarzen Schatten und den lebhaften Flecken leuchtenden Fleisches. *Ribot* zwingt noch immer, trotz der heutigen Mode, zu Achtung und Bewunderung vor seinen Arbeiten. So «La Tireuse de Cartes»: ein altes Weib mit Kartenlegen beschäftigt, an ihrer Seite eine Katze, gegenüber zwei jüngere Frauen; alle Figuren in halber Lebensgrösse. Eine Gruppe junger Frauen vor einer Kirche, ist der Gegenstand eines andern Bildes. Küchenjungen mit weissen Mützen und Schürzen, in matt erleuchteten Küchenräumen, zeigen zwei kleinere Bilder. In diesen und einem halben Dutzend weiterer Gemälde ist das Maximum künstlerischer Wirkung erreicht.

Wohin man *Steven's* Werke in dieser raschen Aufzählung stellen soll, ist schwer zu sagen, denn seine Bilder sind oft Portraits und seine Portraits sind immer gute Bilder im weiteren Sinne. Ueber den Platz, welcher *Stevens* selbst zugeschrieben werden muss, kann unserer Meinung nach nur wenig Zweifel sein. Er ist «facile princeps», jeden anderen Künstler um Kopfeslänge überragend. Wenn es der Raum erlaubte, so würde jedes hier ausgestellte Werk beschrieben zu werden verdienen. Wir können jedoch nur kurz die beiden bedeutendsten erwähnen. «Le Papillon» und «La dame jaune». Das Erstere stellt eine halb lebensgrosse weibliche Gestalt mit reichem kastanienbraunen Haar in einem matt fleischfarbenen Brocatgewande dar, die einen blauen, auf ihrer erhobenen linken Hand sitzenden Schmetterling betrachtet. Die rechte Hand hängt herab, halb verborgen zwischen den Falten einer goldgestickten Schärpe. Wir müssen bis auf *Paolo Veronese* zurückgehen, um irgend etwas in der Farbe so ausserordentlich Delicates zu finden, wie das durchsichtige Rosa von Fleisch und die Drapirung in diesem Meisterwerk. — Noch reicher und harmonischer ist das kleine Bild, welches eine junge Dame in glänzendem gelbseidenem Gewand zeigt, an einem Tische sitzend, auf welchem ihr rechter Arm ruht, das Gesicht mit dem Fächer halb beschattend.



Hans Herrmann, Berlin. Skizze.

An der Spitze einer kleinen Gruppe von Künstlern, die man ihres Hanges zum Dämmerlicht halber die «Fledermäuse» nennt, steht *Carrière*. Er betrachtet die Natur offenbar durch ein angerauchtes Glas, die Farbe verschwindet fast gänzlich; Form und Modellirung, Werthe und Ton erregen indessen hinreichendes Interesse. Was er erzählt, ist nur die halbe Wahrheit, aber er erzählt mit so viel Reiz und Poesie, dass die Meisten erfreut sind, wenn sie hören und Beifall klatschen können.

Was könnte in dieser Art ausgezeichneter sein, als *Carrière's* Bild «Le matin»? Eine Mutter ihr Baby haltend, welches von seiner kleinen Schwester geküsst wird, oder als «La Timbale», ein kleines Mädchen, mit einer silbernen Kanne spielend.

Berton ist, wie wir glauben, ein Schüler *Carrière's*. In jedem Falle ähnelt seine Arbeit der *C.'s* so sehr, dass sie leicht zu verwechseln ist und vielleicht nach hundert Jahren Anlass zu einem neuen Streit à la *Lautner* contra *Rembrandt* geben könnte. «Le bain», eine nackte weibliche Gestalt, dem Bade entstiegen und sich trocknend, weiter «Coquetterie», ein kleines Mädchen, welches im Spiegel seine Türkisen-Ohrringe bewundert, sind seine besten Arbeiten.

Tournés, wenn auch augenscheinlich sehr durch *Carrière* beeinflusst, begnügt sich nicht damit, seine ganze Individualität in das Schema eines Anderen zu zwängen. Seine fünf oder sechs Bilder dieses Jahres erinnern übrigens nicht in allen Punkten an seine ge-



Johann Hamza pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Flitterwochen.





Hans Herrmann, Berlin. Skizzen.

gegenüber entschieden vorzuziehen, ebenso die reizende Studie zu zwei badenden Mädchen, ein Thema, das er oft und gut behandelt hat.

Wenn wir noch erwähnen, dass *Meissonier* durch eine kleine Skizze « La Barricade » vertreten ist, dass *Kuehl, Antonissen, Marius Michel* und *Charles James* geschickte kleine Genrebilder beitrugen, so können wir dieses Gebiet verlassen und zur decorativen Kunst übergehen.

Das grösste und wichtigste Werk dieser Kategorie ist *Puvis de Chavanne's* Composition « L'été », für das Pariser Rathhaus bestimmt. Ein Thor nimmt die Mitte des Vordergrundes ein. Beidseitig sind Gruppen nackter weiblicher Figuren angeordnet. Einige baden sich in dem matt-blauen Wasser eines langsam fliessenden Stromes, andere liegen am Ufer auf grünem Rasen. Weiterhin hat ein Fischer sein Boot vor Anker gelegt und wirft seine Netze aus. Jenseits des Wassers ziehen sich Wiesen und Kornfelder hin; halb-nackte Gestalten sammeln dort die Ernte ein. Vor dem Horizont stehen in dunklen Massen mächtige Baumgruppen. Wer *Puvis de Chavanne's* besonderen Styl kennt, wird sich leicht ein Bild davon machen, was er aus diesem Motiv geschaffen hat. Der Reiz des Ensembles liegt in der breiten Vorführung der sommerlichen Landschaft mehr als in den Figuren, welche zwar anmuthig, doch zu augenscheinlich ein mühsames Streben nach veralteter Einfachheit aufweisen. Derselbe Künstler behandelt in zwei Panels, für das Museum zu Rouen bestimmt, das Thema: « Keramik ». Auf dem einen sieht man zwei Arbeiter in ihrer Beschäftigung, der künstlichen Zurichtung der Porzellanerde, wogegen beim zweiten ein paar junge Mädchen von sehr englischem Aussehen eine Platte und eine Vase zu prüfen scheinen, die eben aus dem Ofen gekommen sind. Keines von beiden scheint sehr hervorragend, aber es sind immerhin *Puvis de Chavannes*. Sie werden jedenfalls am Orte ihrer Aufstellung noch wesentlich gewinnen.

wohnte Meisterschaft. Das Beste hat er in dem Kopf eines Mädchens mit schwarzer Haube, welches an einer Rose riecht, geleistet.

Princt, welcher seit seinem Debut vor drei Jahren mit dem reizvollen Bilde « Le bain » rapide Fortschritte gemacht hat, verspricht viel für die Zukunft. In diesem Jahre gab er eine Schaar von Mädchen im Alter von 13—19 Jahren; sie tanzen mit einander; eine von ihnen spielt dazu Piano und beobachtet, ihren Kopf umwendend, die Wirkung der Musik.

Aehnliches hat *Zorn* versucht. Das Bild, welches einen Ballsaal darstellt, hat manche Verdienste; in der Farbe ist es etwas unklar. Sein kleineres, « Inneres einer Brauerei in Schweden », ist dem erstgenannten

« Musik » ist der Gegenstand von *Gervex'* grossem Plafondbilde für die Halle des Pariser Rathhauses. Originalität ist in erster Linie der Arbeit nicht abzusprechen. Der Künstler führt uns zur Oper. Im Vordergrund sieht man das Orchester und die Inhaber der ersten Logenreihen. Auf der Bühne klagt Ophelia ihr

Leid. Aus der einen Seitenloge lauscht eine Gruppe von Herren und Damen in Gesellschafts-Toilette der Musik, das Haus mit ihrem Operngläs musternd. Inmitten der Klänge der Melodien, welche sich vom Orchester aus erheben, nimmt den Haupttheil der Leinwand eine zierliche, Violoncell spielende Gestalt im reichen Costüm des 18. Jahrhunderts ein, von einem Herrn mit der Flöte begleitet. Amoretten mit Instrumenten und Musikrollen fliegen umher. Harmonische Farbengebung zeichnet, wie man das bei *Gervex* gewohnt ist, die Schöpfung aus. Ein anderes grosses decoratives Werk, ebenfalls für das Rathhaus bestimmt, ist *Adolphe Binet's* « Ausfall während der Belagerung von Paris 1870 ». Die Scene spielt auf den Befestigungen. Oben grauer Himmel, auf den Wällen und den Häusergiebeln tiefer Schnee, unten schlammiger Koth. Soldaten aller Regimenter, Cavallerie und Infanterie sind aufgestellt, das Signal zum Marsche erwartend. Um sie drängen sich ihre Freunde und Verwandten. Hier befestigt ein Weib einen Tornister, Andere nehmen schmerzbewegt Abschied, Knaben schwingen ihre Mützen. Der Ausdruck stiller Erwartung auf allen Gesichtern ist gut wiedergegeben. Das Bild verdient sowohl in Bezug auf Conception wie Ausführung die Bezeichnung einer guten Arbeit. Als decoratives Gemälde leidet es unglücklicher Weise unter einem ernsten Fehler, der in der Unterbrechung der Composition durch den für eine Thüre nothwendigen Raum liegt. Gleich den meisten modernen französischen Malern nimmt *Binet* keine Rücksicht auf die Gestalt des Raumes, welchen er ausfüllen soll. Er hat ein gutes Gemälde componirt, es in einem lichtgrauen Farbton gemalt und dann den für die Thüre bestimmten Raum herausgenommen. Diesen Eindruck wenigstens bringt das Bild hervor. Wahrhaft decorative Künstler, wie die italienischen Meister der Renaissance, entwarfen ihre Compositionen immer in Harmonie mit dem zugestandenen Raume so glücklich, dass der Beschauer halb und halb geneigt ist zu glauben, dass die Composition die Form des Raumes geschaffen hat, anstatt dass (wie es wirklich der Fall war), die Form des Raumes die Linien der Composition dictirte.



Hans Herrmann, Berlin. Studie.

Maurice Chabas stellt zwei grosse Entwürfe für die Mairie von Montrouge aus. Der eine zeigt Pariser Bourgeois bei einem Hochzeitsfrühstück auf einer sonnigen Terrasse, der andere, « La Famille », Leute der niederen Stände, Männer, Frauen, Kinder, die einen Feiertag begehen und auf dem Rasen nahe den Befestigungen sich gelagert haben.

Beide Bilder sind in dem für decorative Gemälde jetzt so beliebten violetten Farbton gehalten, beide gleich beachtenswerth wegen ihrer guten Zeichnung und der geschickten Wiedergabe der sonnigen Licht-Effecte.

Der Raum gestattet uns nur die kurze Erwähnung von *Courtois*' lebensgrossem « Figaro », einem Gegenstück zu seiner « Lisette » vom vorigen Jahr, für das Foyer des Odéon; ferner *Galland's* Zeichnungen für Tapeten und eine Reihe Aquarelle für Glasfenster, hauptsächlich Blumen, Früchte und Vögel von *Besnard*. Dabei wären zwei Glasfenster des Letztgenannten zu erwähnen, in denen er den Muth hat, Personen in moderner Gesellschafts-Toilette zu schildern.

An Bildnissen ist der neue Salon besonders reich. *Alfred Stevens*' Arbeiten haben wir bereits erwähnt. Nach dem Verdienst ihm am nächsten würden wir *Gervex* stellen, dessen halb lebensgrosses Portrait eines Herrn im Fechtcostüm eine höchst meisterhafte Dar-

stellung ist, sowohl in der Malerei des Kopfes, wie in der Wiedergabe der Details, welche sich nicht hervordrängen, sondern zurücktreten, um den harmonischen Eindruck des Ganzen zu fördern. Wir lieben *Gervex*' zwei Damen-Bildnisse weniger, aber in Allen merken wir Auge und Hand eines Künstlers. Dasselbe kann man diesmal von *Carolus Duran* nicht sagen. Hier ist wohl die Hand jene eines Künstlers, und zwar eines solchen, der fast ohne Rivalen dasteht; mit kühnen breiten Pinselstrichen malt er das leuchtende Rosa und die durchsichtigen grauen Töne des weiblichen Fleisches; aber das Auge ist das eines Tapezierers oder Putzhändlers, welcher mit grossem Wohlgefallen die unzähligen Meter von lila Sammet und hellrosa Plüsch betrachtet.

Carolus Duran kann in seinen wunderbaren Portraits von «René Billotte» und «Gounod» nicht genug wegen der Einfachheit der Gesellschaftstoilette und des Sammt-Jaquets gepriesen werden; aber gibt man ihm nur eine Spur von der Aussicht, vulgär sein zu können, so wird er darauf mit Freude eingehen. Dies ist an allen seinen fünf lebensgrossen Damen-Bildnissen augenscheinlich der Fall: Alle zeigen den Kopf auf eine Seite geneigt, Alle haben dasselbe Lächeln im Gesicht und Alle tragen denselben auffallenden Ueberfluss von Drapirungen.

Duez' lebensgrosses Bildniss von «Mgr. Foulon», Cardinal-Erzbischof von Lyon, der in einem Scharlach-Gewande, an einem Tische stehend, sich gegen einen blassgrünen Brocatvorhang lehnt, ist eine unendlich bedeutendere Darstellung als seine dreiviertel-lebensgrossen Bildnisse einer Dame in einem grossen Mantel, und einer Dame in Gesellschaftstoilette vor einem Hintergrund von grünem Blätterwerk und chinesischen Laternen.

Bei häufigen Besuchen in England hatte *Besnard* Gelegenheit, *Reynold*, *Gainsborough* und *Romney* zu studiren, bei denen er die Kunst, aus seinen Bildnissen gefällige Bilder zu machen, lernte. In dem kühnen Gebrauch reiner Farbenflecken, durchsichtiger Fleischschatten und goldiger Reflexlichter bleibt *Besnard* sein eigenes Original. Nichts könnte reizender sein als das Arrangement und die Gruppirung der zwei hübschen jungen Töchter von M. Dreyfus welche, in apfelgrünen Kleidern in einem Gewächshause stehend, Blumen pflücken. Vielleicht ist der Hintergrund, eine Menge exotischer Pflanzen, etwas zu blau (Ultramarin ist *Besnard's* schwache Seite); vielleicht sind auch die Reflexe auf Nacken und Händen des jüngeren Mädchens ein wenig zu grell, aber von einer gewissen Entfernung gesehen, hat dieses Bild einen juwelen-ähnlichen Glanz, den wenig andere moderne Gemälde erreichen.



Hans Herrmann, Berlin. Studie.

In etwas dunkleren Farben zeigt *Besnard's* anderes Bild eine anmuthige Dame mit schönem Haare, in grauem Kleide, am Piano, einen Herrn an ihrer Seite sitzend; der Hintergrund wird von einem grau und goldenen japanischen Ofenschirm gebildet. Die Zeichnung der leicht auf den Tasten des Instrumentes ruhenden Hände der Dame ist geradezu meisterhaft.

Courtois' neun Portraits sind sämmtlich Werke allerersten Ranges. Das Beste ist jenes des Malers von Stetten in Sammtrock und Flanellschürze mit einem Theile des Ateliers als Hintergrund. In seinem Portrait der «Madame Gautreau» hat *Courtois* das Beste geleistet, was aus einer solchen Frohnarbeit zu machen ist. Es war in der That keine leichte Aufgabe, die gezierte Maske, das rothe Haar und die vorstehenden Züge einer Dame zu malen, welche *Paris fin-de-siècle* zu einer Schönheit proclamirt hat. Vielleicht werden kommende Geschlechter vergebens in *Courtois'* Bild nach der Schönheit suchen, ebenso wie die Besucher des Palazzo Pitti dasselbe heute in *Botticelli's* Bildniss der «Bella

Simonetta» thun. Um sich für die unvermeidliche Härte im Kopfe zu entschädigen, hat der Künstler mit ausserordentlich silberigem Glanze die Arme sowie die Mengen weissen Musselins gemalt, welche bei der Toilette verwendet sind.

Carrière hat sich mit seinem Bilde in dem üblichen Dämmerlicht gehalten: er gibt eine Gruppe von «Daudet mit seiner jüngsten Tochter». Gerade dieses Portrait ist ein besonders mühsames, denn es gibt mit überraschender Treue den schmerzhaften Blick nervöser Gereiztheit wieder, welchen Daudet's Antlitz seit den letzten vier, fünf Jahren zeigt. Die kleineren Bilder des gleichen Künstlers zeigen die satyrähnlichen Züge Paul Verlaine's und das veredelte Gesicht Gustave Geffroy's, des Kunstkritikers. *Raffaelli's* kleines Gemälde von Dannat ist voller Verve und Charakter, aber wie alle Arbeiten *Raffaelli's* ist es zu schnell gemalt und zeigt uns, dass der geistreiche Mann, trotz seines unzweifelhaften Talentes, eine grosse Summe von Eitelkeit besitzt, welche ihn, plötzlich von Bewunderung vor seinem eigenen Werke ergriffen, kurz aufhören lässt, ehe er seine Arbeit halb vollendet hat.

Whistler bringt ein charakteristisches Portrait einer Dame in schwarzem Gewande mit dem bezeichnenden Titel «Arrangement in Schwarz Nr. 7» — hätte er doch gleich hinzugesetzt «Registered».

Weiter folgt *Gandara* mit zwei dunklen Portraits: «Madame de G.», ein lebensgrosses Damenportrait mit schwarzem Gewand, und «Sous Bois», eine eckige junge Engländerin mit Strohhut und weissem Kleide. Beide sind eindrucksvoll, obgleich man fühlt, dass des Künstlers Hauptziel war, nicht die Natur zu malen, sondern überhaupt Niemandem ausser *Whistler* nachzumalen.

Uhde's Mädchenportrait in Schwarz, am Fenster, scheint sowohl interessant wie ähnlich zu sein, doch ist es zu unvortheilhaft gehängt, um darüber in geeigneter Weise urtheilen zu können. Es war übrigens in diesen Blättern von anderer Seite schon besprochen.

Unter einer grossen Menge guter Portrait-Arbeiten der jüngeren Künstler-Generation müssen mit besonderem Lobe *Picard's* sechs Portraits ausgezeichnet werden, von denen das Beste dasjenige eines Mädchens in breitem Hut und braunem Mantel ist. *Charles James'* Bildniss eines kleinen flachshaarigen Mädchens in einem grossen Armstuhl, verdient ebenfalls alle Anerkennung. *Boldini* und *Blanche* streben Beide nach Charakter und sind Beide Anhänger von Vereinfachung. Beide arten zuweilen aus; ihre Arbeiten sind jedoch interessant und individuell.

Zorn malt mit seinen gewöhnlichen breiten Pinselstrichen und mit kühnem Farbensinn ein halb-lebensgrosses sitzendes Portrait Spuller's, weiter den Kopf einer Dame, einen Mann, der eine Cigarette raucht, und endlich einen Künstler, Piano spielend.

Dannat ist ein junger amerikanischer Maler mit hoher Verehrung für spanische Kunst und die grossen spanischen Meister. Sein «Kinderkopf» und die schöne halb-lebensgrosse «Amerikanerin» in Schwarz zeigen, dass er *Velazquez*, *Pareja* und *Coëllo* mit gutem Erfolg studirt hat.

In der Landschaft finden wir einen wahren Embarras de richesse; in der That würden die Landschaften auf dem Champ de Mars einen eigenen Artikel verdienen; der beschränkte Raum zwingt uns jedoch, nur die allerbesten Arbeiten zu erwähnen. *Damoye* hält sich selbst für einen der vorzüglichsten, wir hätten beinahe gesagt, den vorzüglichsten französischen Landschaftsmaler von heute. In diesem Jahre wechselt er in seinen Bilder-Motiven zwischen dem Marschland der Sologne und dem Hafen von Toulon ab. Die Art und Weise der Darstellung bleibt dieselbe; breite kühne Pinselstriche mit reicher Farbengebung. Die Gleichartigkeit der Darstellung lässt *Damoye* unter dem auf dem Champ de Mars herrschenden System leiden, nach welchem die Werke eines Künstlers zusammen ausgestellt werden. Getrennt würden seine Bilder mehr erzählen, als so, zu einer Gruppe vereinigt.

Dinet hat in mässiger Grösse ein besonders eindrucks- und wirkungsvolles Bild gemalt, «Die Sahara südlich von Biskra»: grosse Nadeln aus rothem Sandstein, die aus der ebenen Erde hervorschiessen, wie polirtes Metall, glänzender Sonnenschein, klare violette Schatten über den goldenen Sand werfend. *Dinet's* kleines Gemälde «Sonnenuntergang in der Wüste» ist die wunderbare vollkommene Wiedergabe eines plötzlich verschwindenden Effectes.

Bei der in unserem Gemüthe noch frischen Erinnerung an *Cazin's* höchst interessante Schaustücke von der Weltausstellung fühlen wir uns ein wenig enttäuscht von dem, was er in diesem Jahre ausgestellt hat. *Cazin* gehört zu jener kleinen Secte neuerer französischer Maler, welche glauben, dass das Malen nach dem Gedächtnisse jedem Versuche, sich niederzusetzen



Martin Feuerstein pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

St. Johannes.



und die Natur zu copiren, vorzuziehen sei. Dieses System gibt seinen Werken den Reiz der Individualität und Einfachheit. In diesem Jahre führt indessen diese Einfachheit bei ihm zur Monotonie und gibt lediglich ein Farbenproblem, welches scheinbar auf der Palette fertig war. Eine steinerne Brücke, Strassen in den Vorstädten von Provinzialstädten im nördlichen Frankreich oder in Flandern, das sind *Çazin's* Hauptgegenstände. Sein Versuch, einen Mondregenbogen wiederzugeben, ist ihm nicht gelungen, auch nicht das grössere Bild «Mitternacht», Häuser an einem Canal (vielleicht in Brügge) von einem unsichtbaren Mond erleuchtet. Nicht einmal das Mondlicht des Ostens würde solch eine markirte Farbenverschiedenheit geben, wie sie uns *Cazin* in dieser Studie zeigt. Drei reizvolle kleine Landschaften beweisen, dass *Edelfeldt* gleich heimisch und vertraut ist mit dem Sonnenschein des Nordens wie mit dem des Südens, mit Birken-, Buchen-, Lärchen- oder Oliven- und Pomeranzenbäumen. *Verstraete*, der wohlbekannte belgische Künstler, hat manche reizende Bilder gemalt, aber selten ein entzückenderes als seine Waldlichtung in diesem Jahre, mit dem goldenen, das Blätterwerk durchdringenden Sonnenlicht. Wir ziehen dieses Werk seinen anderen Arbeiten bei weitem vor: Zwei Mädchen, auf einer sonnenbeschienenen Wiese Blumen pflückend, weiter, ein Canal bei Dämmerlicht mit den blitzenden Lichtern der Boote und einem Mann im Vordergrund, der eine Barke zieht, sowie eine Marine bei Sonnenuntergang. Alle verdienen indessen Erwähnung.



L. v. Kalckreuth, München. Studie.

Boudin malt mit der ihm eigenen meisterhaften Wiedergabe der Atmosphäre die «Klippen von Etretat», eine «Fluth bei Deauville» und andere Gegenstände von der normannischen Küste. Das Beste ist die «Kirche von Étaples» an einem trüben Tage, und der «Strand von Berk» in Sonnenlicht gebadet.

Montenard variirt seine Studien von staubigen Strassen, Olivenbäumen und amethystfarbenen Hügeln aus dem südlichen Frankreich in zwei bedeutenderen Bildern, «Arena von Arles» und — das Beste von Allen — einer «Zugbrücke mit drei gegen den Wind steuernden Männern», deren blassgelbe Wassermäntel glücklich mit den tief-violetten Schatten, den glänzend weissen Bollwerken und den türkisfarbigen Wellen contrastiren.

Max Liebermann's «Landschaft mit Vieh und einem Mädchen, welches dasselbe hütet», zeigt gewissenhaftes Studium der Natur, besonders in der Wiedergabe des eigenthümlichen Glanzes des Sonnenlichtes, hauptsächlich auf dem weichen Fell der Thiere; aber sicherlich hätte diese Wirkung auch ohne eine so dicke Schicht von Farbe erreicht werden können. Farbe zum Malen ist doch wohl anderes Material als Thon für Reliefs.

Eugène Burnand hat eine etwas dankbarere Aufgabe unternommen in seiner grossen Schweizer Landschaft: «Ein ausgedehnter Blick von einer Anhöhe über ein mit Fichten bewachsenes Thal und majestätische Berge, mit im Vordergrunde grasendem Vieh». Das Bild hätte kaum besser gemalt sein können; aber der Gegenstand ist etwas abgeleiert.

Billotte hat die Faubourgs von Paris zu seiner speciellen Domäne gemacht. Er malt sie zu jener poetischen Stunde, welche die Spanier «zwischen zwei

Lichtern» nennen, wenn die Dämmerung selbst dem prosaischsten Winkel einen gewissen Reiz verleiht. In diesem Jahre wechselt er zwischen den Scenen aus Paris und anderen Motiven ab: «Die Seine bei Bezons»; ein «Wald von Montmorency» etc. etc. Das Motiv macht bei *Billotte* indessen wenig aus; die Wiedergabe ist die Hauptsache. Jedes seiner zehn kleinen Bilder ist ein Werk von selbstständigem, ursprünglich künstlerischem Gefühl.

Binet hat mehr Erfolg mit seinen kleinen Bildern, als in seiner grossen Leinwand, den «Pont des Arts» darstellend. Seine «Ansicht von Quilleboeuf» mit einem Teich im Vordergrund und den welligen, mit grossen Bäumen besetzten Wiesen, ist wegen der gewissenhaften Wiedergabe der Details, die ohne Nachtheil für den Gesammteindruck sind, bemerkenswerth.

Louis Dumoulin malt in einer breiten, an Aquarell erinnernden Manier Scenen aus dem alten und neuen Rom. Die Besten sind: «Der Titusbogen im Abendsonnenglanz» und ein Stück der «Piazza Trinità de' Monti», auf dem die letzten Strahlen der untergehenden Sonne gerade den oberen Theil des Obelisken beleuchten; im Hintergrund ist die Villa Medici, im Vordergrund zwei Dominicaner.

Ausser einer wunderbaren Serie von Marine-Studien sendet *Harrison* eine interessante Herbstlandschaft in einer zarten blassgrünen und bräunlichen Farbenstimmung.

Moore, der wohlbekannte englische Marinemaler, bringt zwei machtvolle Gemälde: «eine See vor dem Sturm» und «ein tiefblaues Meer».

Whistler's Studie von Booten im Dämmerlicht kann nicht besser beschrieben werden als durch den ihr gegebenen Titel: «Harmonie in Grün und Opal».

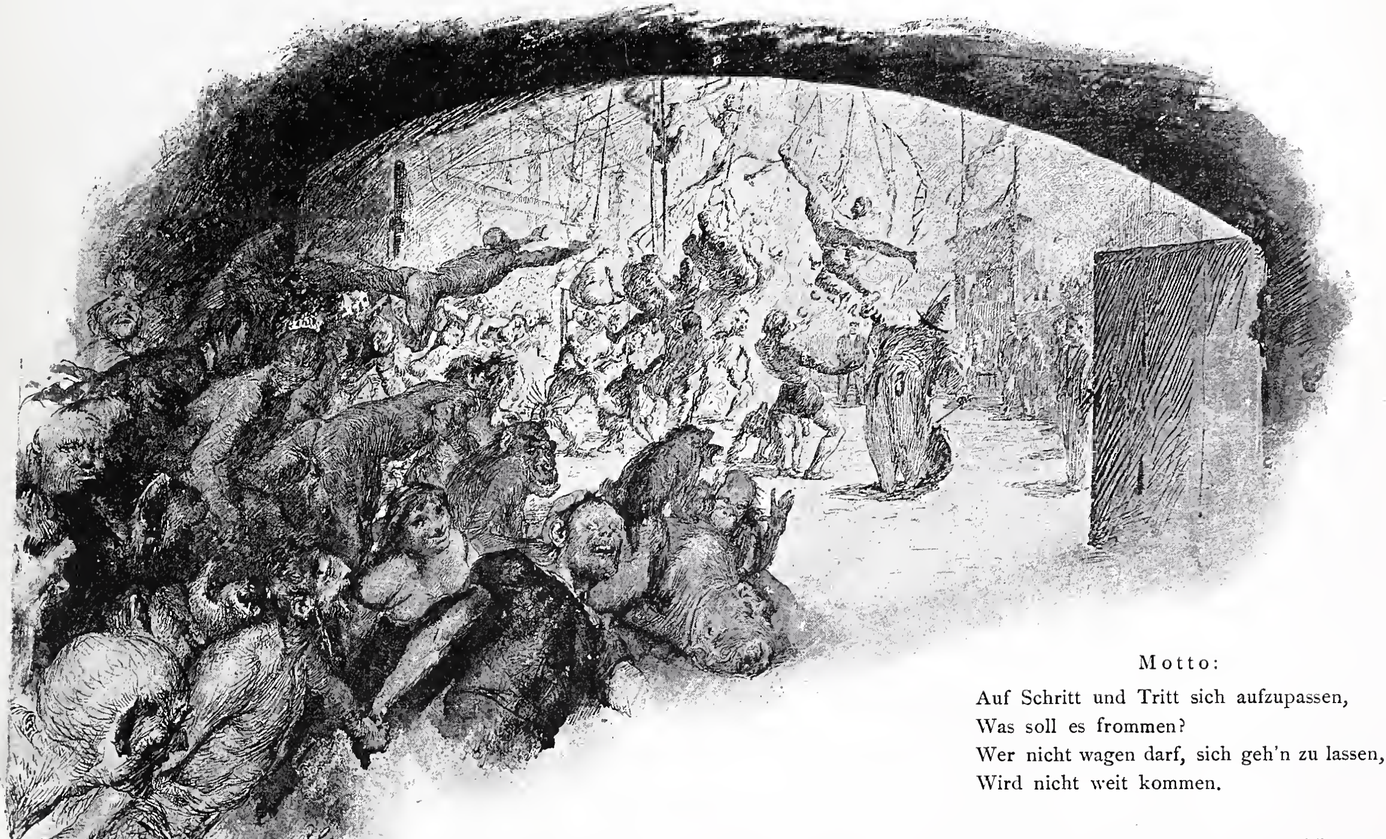
Zum Schluss noch ein Wort. Unsere Leser werden begreifen, dass wir in diesem Blick auf den alten und neuen Salon keinen Anspruch darauf erheben können, jedem guten Werk in der Ausstellung gerecht geworden zu sein. Wir haben uns einfach bemüht, die in die Augen springenden Züge der Ausstellungen zu registriren. Um dies in dem beschränkten Raum thun zu können, waren wir oft genöthigt, über verdienstvolle Arbeiten stillschweigend hinwegzugehen, und andererseits nur kurz solche Werke zu erwähnen, welche wohl eine eingehende Beschreibung verdient hätten.



MÜNCHENER AUSSTELLUNGS-GÄNGE

VON

H. E. VON BERLEPSCH.



Motto:
Auf Schritt und Tritt sich aufzupassen,
Was soll es frommen?
Wer nicht wagen darf, sich geh'n zu lassen,
Wird nicht weit kommen.

Es war ein sonderbarer Traum, aus dem ich durch starkes Pochen an der Schlafzimmerthüre geweckt wurde.

«Schaffen Sie mir das Gesindel vom Halse, die Affen bringen mich ja beinah um und mir thut jedesmal der eigene Leib weh, wenn ich die Hanswurste und Clowns auf den Magen oder die entgegengesetzte Körperhälfte fallen sehe — die rothen Backen sind geschminkt, sie sind verlogen, drunter stecken fahle Wangen — fort, fort, hinaus mit dem Gesindel!»

«Sia traumad aber au Zuigs! S' könnt aim fascht grausa» — ich erkannte die zwar nicht engelgleich wohlklingende, aber immerhin nicht unangenehme Stimme unseres schwäbischen Dragoners, wie kurzweg eine sechs Fuss hohe weibliche Erscheinung in meinem Hauswesen benannt wird, die eigentlich zum Dienste des Kindes bestimmt ist, dabei aber keinerlei Gelegenheit vorüber gehen lässt, wo sie dem Räderwerk ihres sprachlichen Bedürfnisses freien Lauf lassen kann. Ich hätte im Schlafe laut gestöhnt, sagte sie mir später, ich hätte an die Wand geschlagen, und da habe sie sich gedacht, mich drücke die Drud (Alp), da müsse man wecken, sonst sei's ja ganz unheimlich, so ein Rumpeln und Stöhnen, unterdrücktes Seufzen und lautes Aufschreien bei nachtschlafender Zeit.

«Die Drud?» frug ich.

«Ja, die druckt d'Menschen!»

«Bewahre, von der Ausstellung hat mir geträumt.»

«Was, d' Ausstellung, i han gmoint, die sei schön und mach' oim koi Bauchweh», sprach sie; sie war in künstlerischen Dingen nicht unerfahren, vielmehr traf sie zuweilen wirklich den Nagel auf den Kopf und entschied kurz: «Nui, dees mag i ite» oder «A, a, dees ischt jetz aber wirkli schea!»

«Ja, was hat's Ihne denn Args traumt?» frug sie theilnahmsvoll, denn sie ist ein guter Mensch, der es sich angelegen sein lässt, zu helfen, soweit es in ihren Kräften steht, welch' letztere beredten Ausdruck in einem wahrhaft elefantenhaften Gangwerk und ein Paar entsprechend grossen Händen finden; diese letzteren sitzen an langen, muskulösen Armen. Das Gesicht ist zwar nicht jenes einer Madonna älterer Art (heute nimmt man dafür die erste beste, nein — zuweilen nicht «beste» Erscheinung und sagt im Katalog, das sei die Gottesmutter) — dagegen ist es auch nicht unangenehm, es hat Schnitt, wenn auch wie mit der Zimmermanns-Axt zugehauen, aber es ist ein ehrliches Gesicht, aus dem ein Paar kreuzbrave Augen herausschauen.

«Ah, geat's, erzählet's mer's, i hear Ihna so gera erzähla!»

Sie hätte trotz der nachtschlafenden Zeit am liebsten eine Conversation angefangen, darin war sie eine unverfälschte Evas-Tochter.

«Morgen dann! Jetzt nicht! Gehen Sie wieder schlafen!»

Ja, die Geschichte war so:

Zitterig grau-blaue Luft, Sonnenschein über einer Arena, wie ich sie in Spanien gesehen, die Thüren zu den Zwingern geschlossen, in dem runden, von ringsumlaufenden Gallerien umschlossenen Raume Barren, Recke, niederhängende Seile, Trapeze, kurzum Turngeräthe aller Art. Vom Balcon aus gab eine Figur wie in Spanien der Alcalde oder sonst eine behördliche Person es thut, das Zeichen zum Anfang, die Zwingerthüren flogen auf und in wildem Lauf stürzte eine Schaar von Wesen heraus, die vom Menschen bis zum eigentlichen Affen alle Rangstufen der Entwickelung zeigten, toll angezogen, rennend, jauchzend, Purzelbäume und Capriolen unvergleichlicher Art schlagend. Die einen rannten nach den Barren, die anderen an's Reck, dritte erreichten mit kühnem Luftsprung die hochhängenden Trapezstangen und schwangen sich in den wunderbarsten Curven durch die Lüfte, sprangen von einem Extrem zum andern, kurzum geberdeten sich wie Kobolde der tollsten Gattung. Dazu erklang seltsame Musik, zitterig, nervös, verrückt-machend: hunderte, tausende von bimmelnden, electrischen Signalglocken, wie man sie zuweilen auf der Eisenbahn hört; manchmal schien es, als seien sie auf einen Accord gestimmt, manchmal wieder schwirrten alle Dur- und Molltonarten untereinander, es war ein Heidenspectakel aufregendster Art. Hinten am grossen Thore stand eine Reihe von stillen, bewegungslosen, ruhig sich verhaltenden Erscheinungen, junge und alte durcheinander, fast lauter bekannte Gesichter, die mit Schmunzeln dem Wirrwarr der Luftspringer zuschauten und manchmal, wenn einer irgend einen recht tollen Satz gemacht, eine Pirouette geschlagen hatte, mit dem Kopf nickten, auch wohl in die Hände klatschten und «Bravo, talentvoll» riefen. Endlich aber hörte die Luftspringerei auf, grosse spanische Wände wurden hereingeschleppt, einige Männer mit Messlatten kamen, maassen jeden einzelnen der Luftspringer und der übrigen Anwesenden, nahmen dann einen nach dem andern aus der Schaar am Kragen, schauten die im Nacken angebrachte Marke an und hingen alle nach einander auf. Die einen zappelten vor Vergnügen, die andern mit sichtlichen Zeichen der Unzufriedenheit, dritte liessen sich mit stoischer Ruhe aufhängen und schauten nur manchmal mit etwas verwunderten Augen ihre Nachbarschaft an. Ich stand seitwärts an der Barrière — da kam so ein Messlattenmann auf mich zu, lächelte und sprach: «Du kommst in die Todtenkammer!» Ich schlug um mich, ich wehrte mich, alles umsonst; er hatte mich gepackt und lächelte: «Wart nur, Dir will ich's diesmal zeigen» — nochmals ein Ruck meinerseits — darüber bin ich aufgewacht!

Todtenkammer, Todtenkammer, klang mir's noch lange nach — ja, richtig, die giebt's ja im Glaspalaste und wehe dem, der dort hinein spedirt wird; ihm gilt das Gleiche, was Gessler dem Tell verspricht:

> — — — — „Doch weil ich Deinen bösen Sinn erkannt,
> Will ich Dich führen lassen und verwahren,
> Wo weder Mond noch Sonne Dich bescheint“

— «und auch kein Oberlicht ist», würde er hinzugesetzt haben, wenn er jene Gelasse des Glaspalastes zu München kennen würde.

Ah bah! Träume sind Schäume — heute ist der erste Juli — es wird eröffnet.

Gesagt, gethan — Frack, Cylinder, Handschuhe her; als die Stunde gekommen war, ging ich hin.

Ja, Träume sind Schäume — was ich nun wirklich sah, war stellenweise ganz anders.

Die Ausstellung ist schön, reich an Leistungen der verschiedensten Richtungen, wie keine zuvor. Dass sie an sogenannten «idealen» Arbeiten arm sei, beklagt der



Arturio Ricci pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Neuvermählten.



Eine und Andere, der es eben nicht verstehen will, dass der Zug unserer Zeit ganz wo anders hinaus will, als es früher der Fall war. Wir leben nun einmal nimmer im Zeitalter beweihräucherter Ideale; Alles, Alles, nicht nur die bildende Kunst wird auf die stricte Erkenntniss des Realen gewiesen. Dies Verneinen heisst einfach gegen den Strom schwimmen wollen. Schaut man aber mit ruhigem, unbefangenem Auge die Sache an, so unterliegt es keinem Zweifel, dass dem grösseren Theile nach die Ausstellung auf einem viel höheren Niveau steht, als ihre Vorgängerinnen.

Nur Eines muss dabei befremdend auffallen: Das Ausland hat den Löwen-Antheil inne gegenüber den Münchenern, die mehr und mehr an die Wand gedrückt werden und zwar ganz mit Unrecht, denn es befinden sich unter den ausländischen Arbeiten viele, sehr viele Sachen, die, wären sie der Münchener Jury unterstanden, zweifelsohne alsbald den Rückweg zur Heimath angetreten hätten; so aber nahm man sie bona fide an, ohne sie gesehen zu haben. Es befinden sich darunter Dinge, die nach allen Seiten hin als Marktwaare, als künstlerisch mittelmässige, ja geringe Leistungen bezeichnet werden müssen. Diesen gegenüber, die in erster Linie als Verkaufs-Objecte, nicht als Beweise ernster künstlerischer Arbeit nach München geschickt werden, diesen gegenüber sollten die Einheimischen mehr und mehr zurückweichen, fremdem Einflusse das preisgeben, was sie mit grosser Anstrengung aus eigener Kraft erreicht haben?

Dazu kann man nur den Kopf schütteln!

Alles Vortreffliche von aussen sei stets willkommen, nimmermehr aber sollen unsere Ausstellungen zum Bazar für ausländisches Mittelgut werden!

Es ist keine Ausstellung localer Art mehr, die wir heuer haben, sie ist international im internationalsten Sinne. In den diesjährigen Salons von Paris kamen auf die Totalziffer von 2863 Ausstellern 476 Ausländer, in München ist das Verhältniss ohne starke Uebertreibung bei verhältnissmässig geringerer Zahl der Ausstellungs-Objecte und der Aussteller ungefähr das umgekehrte. Den Münchener Künstlern ist laut Ausstellungs-Statut gestattet, je drei Kunstwerke gleicher Gattung (Oelgemälde, Aquarellen, Zeichnungen, Radirungen, plastische Werke oder Werke der Architectur) einzusenden, was übrigens beileibe nicht sagen will, dass alles zur Ausstellung komme. Der englische Maler *Reid* dagegen ist, ohne eine Jury passirt zu haben, laut erster Katalog-Ausgabe mit 68, sage acht und sechzig Werken vertreten, sein Landsmann *Menpes* mit 25, *Hamilton* mit 13, der verstorbene Belgier *Mauve* mit 17, *W. Hamel*, Rotterdam mit 14, *de Haas* mit 16 etc. etc. Das heisst man allem und jedem Gerechtigkeitsgefühle den Rücken drehen. Wenn innerhalb der Münchener Künstlerschaft noch ein einziger Funke von Gemeinsamkeitsgefühl und männlicher Selbstständigkeit glüht, so muss solchen Zuständen ein Ende bereitet werden, sollen wir nicht den Fluch der Lächerlichkeit, der, um es gerade herauszusagen, der Fremden-Kriecherei auf uns laden! Das mögen Einzelne mit ihrer persönlichen Ueberzeugung in Einklang bringen, eine grosse Corporation aber kann unmöglich ferner für dergleichen Dinge als verantwortlich hingestellt werden. Oder ist da vielleicht ein Beispiel der so oft citirten «Deutschen Mannhaftigkeit» dahinter zu suchen? Täusche man sich doch nicht über den Werth oder Unwerth, welcher in der Betheiligung fremder Nationen an unseren Ausstellungen liegt! Neunzig Procent der eingesandten Arbeiten sind behufs Verkauf gesandt, zehn Procent dagegen wahrhaft künstlerische, uns in idealer Weise nutzbringende Dinge. Die Verkäufer der neunzig Procent aber ziehen lachend mit dem errungenen Vortheile ab und halten uns nicht für grossmüthig, sondern für . . . einfältig.

Dass die besten Arbeiten, welche im Auslande entstehen, gar nicht oder nur in sehr seltenen Fällen auf unseren Ausstellungen zu sehen sind, weiss ein Jeder, der Gelegenheit hat, in London, Paris und anderswo kennen zu lernen, was man dort für die ersten Nummern hält. Man wird dabei zugestehen müssen, dass wahrhaftiges, wirklich feines Kunstverständniss nicht gerade eine der häufigst vorkommenden Pflanzen im Gebiete von Isar-Athen ist, dass es dagegen anderswo auch Leute gibt, die in der That die Bezeichnung von kunstkennenden und wirklich kunstliebenden Persönlichkeiten verdienen. Dass aber die fremden Künstler in erster Linie München als einen Marktplatz anschauen, liegt klar auf der Hand; darin ist anderseits deutlich ausgesprochen, welches Urtheil das Ausland in allererster Linie über unsere Bemühungen fällt. Wir sind nun eben einmal verbissene Fremdlands-Verehrer; der Dank dafür wird ja wohl nicht ausbleiben.

Mit welchem Rechte wird unter solchen Umständen weitere Arbeits- und Opferfreudigkeit der Münchener

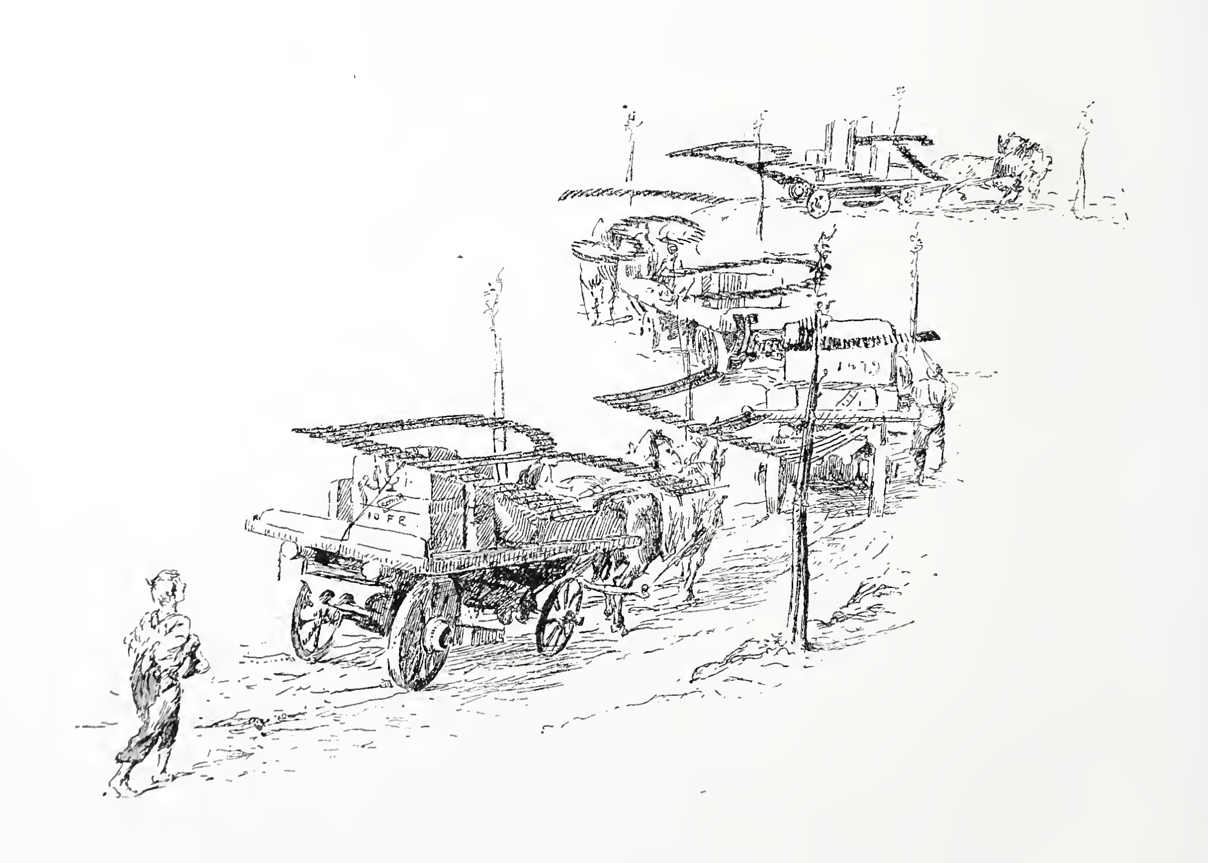
Künstlerschaft für eine Sache verlangt, bei der sie ihre nächstliegendsten Interessen in den Hintergrund gedrängt sieht? Man suche einmal alle Ausstellungen der Welt ab, und sehe zu, ob irgendwo ein Gleiches geschieht!

Da komme nun Einer und sage, die Münchener Künstlerschaft oder Jene, welche die Ausstellungen machen, seien nicht grossmüthig! Wo in aller Welt schränkt man sich in der eigenen Wohnung so ein, um fremden Gästen, denen man überdies die Reisekosten zahlt, in liebenswürdigster Weise Platz zu machen und eigene Kinder, die vielleicht ganz gleichwerthig mit den fremden sind, en masse vor die Thüre zu setzen?

Nein, nein, wir sind (vielleicht nolens volens) sehr liebenswürdig und wenn auch noch zehn oder hundert so fraglich geistreiche Bücher über Deutschland erscheinen, wie das von Tissot oder seinem neuen Nachfolger, dem Herrn de Wyzarewa. Vielleicht bringen wir es mit der Liebenswürdigkeit noch so weit, dass bei künftigen Ausstellungen «ausnahmsweise» auch ein paar Münchener Bilder sich im Reigen der internationalen Kunst zeigen dürfen!

Hoffen wir das Beste; anders wird uns, ehe wir nicht Herren im eigenen Hause sind, nicht zu helfen sein, mag auch dabei das Sprüchwort: «Hoffen und harren macht Manchen zum Narren» — zur Wahrheit werden.

Schauen wir sie nun an, die prunkenden Räume.



DIE SKANDINAVEN.

Dänemark.

«Man verlangt Fleisch und Blut von der Poesie, Fleisch und Blut sind in den Schlachthäusern zu haben, von der Dichtkunst können nur Gefühl und Geist gefordert werden» schrieb Paludan-Müller, der Dichter, den alle Welt für die bedeutendste Erscheinung der neueren dänischen Literatur hielt. Bekanntlich hat er u. A. «Adam Homo» geschrieben, das Gedicht, das Brandes bezeichnend charakterisirt als das «Wahrste und Lebendigste, das die dänische Literatur bis dahin hervorgebracht hatte, ein Werk, dessen Held weit davon entfernt, wie die früheren des Dichters, ein poetisch angezogener Gedanke zu sein, der leibliche Bruder des Lesers und dessen Wesen eine blutige Satire ist. Dem Shylok'schen Pfund Fleisch vergleichbar, war das Buch dem lebenden Geschlechte, seinem Herzen zunächst, mit dem Messer des unerbittlichen Sittengesetzes ausgeschnitten». Und Kierkegaard schrieb etwa um die gleiche Zeit: «Ein Schritt ist noch zu thun, ein wahres non plus ultra, wenn nämlich solch eine kannegiessernde Gesellschaft von Lebensversicherern es der Poesie als Ungerechtigkeit auslegt, dass sie ihren Helden nicht unter den würdigen Zeitgenossen aussucht. Man hetze sie nicht zu lange (die Poesie), sonst möchte es damit enden, dass sie aristophanisch den ersten besten Wursthändler beim Schopfe nimmt und ihn zum Helden macht».

Warum sollte nicht ein Wursthändler oder jede x-beliebige andere Figur ebenso gut zum Helden werden, wie irgend sonst eine, die man traditionell als eine «heroische» bezeichnet? Steht nicht jede Existenz, die mit dem Leben im Kampfe liegt und um ihr leibliches wie geistiges Sein mit scharfen Waffen fechten muss, ebenso ernsthaft da wie die Helden des geschichtlichen ABC, das unerbittlich Jedem eingetrichtert wird, ehe er das Nächstliegendste des Lebens an den Fingern abzählen lernt? Was sollen uns heute alle metaphysischen Vorstellungen nützen, wo wir es mit Fleisch und Blut, mit dem Wesen der Einzelerscheinung in ihrem Verhältnisse zu den anderen zu thun haben? Was würde Paludan-Müller, was Kierkegaard sagen, wenn er, nicht um lediglich eines aristophanischen Anfluges momentan los und ledig zu werden, sich immer wieder vor das Problem gestellt sähe, dem wirklichen pulsirenden Leben in all' seinen Aeusserungen zu folgen, es bis zu seinem Ursprunge zurück künstlerisch formal ebenso wie psychologisch zum Gegenstande seiner geistigen Arbeit gemacht zu sehen! Die Vergangenheit und ihre Figuren sind dahin, es handelt sich um das Resultat der Jetztzeit, um die stetige Metamorphose und ihre Untersuchung. Wofür hätten wir Augen, als um zu sehen, Ohren, als um zu hören, Empfindung, um zu fühlen, inwieweit das Heute uns, die Lebenden, berührt! Es ist wahr, wir sind nicht die ersten Realisten, und wahr ferner, dass wir vielleicht in manchen Punkten der bildenden Kunst weit davon entfernt sind, dem Realismus jene durchgeistigte Form geben zu können, wie wir sie an so unzähligen Renaissancisten bewundern, dafür aber stehen wir auch anderen Fragen gegenüber, welche jene nicht berührten, aus dem einfachen Grunde, weil der Rahmen, in dem sie sich bewegten, ein anderer war, als der es ist, den unsere Zeit, unbeschadet der Forderung nach wirklich künstlerisch vollendeter Ausdrucksweise, an ihre Genossen stellt. Das Portrait des Einzelnen gab ehedem wie heute dem Künstler genügsame Gelegenheit, seine Beobachtung im concreten Falle, soweit wie nur irgend möglich, zum Ausdrucke zu bringen; wo aber — ich wüsste kein Beispiel zu nennen — ist dem gemeinsamen Streben Vieler gleichzeitig mit der scharfen Charakteristik jedes Einzelnen in prägnantester Weise bildlich Ausdruck gegeben worden? Vielleicht in den Gilde-Bildern altholländischer Meister? Ich glaube nicht. Sie machten auf mich stets mehr den Eindruck zusammengestellter, vorzüglicher Einzelportraits; die Figuren sind unter sich ohne geistigen Zusammenhang. Viele Familienbilder selbst, obschon ich meine Augen an der Gesammtstimmung und der Häufung malerischer Vortrefflichkeiten weidete, machten mir oft keinen wesentlich anderen Eindruck als den genannten. Ich weiss nur Eines, das mich stets durch die

sichtliche Zusammengehörigkeit Aller fesselte: Die Cena von *Lionardo* — da ist anderseits die Concentration auf einen Punkt vorhanden, der dominirend die übrigen Figuren überragt, sie doppelt überragt, weil wir zum Voraus wissen, welch' eine Bedeutung dieser eine Punkt allen anderen gegenüber einnimmt.

Und wenn ich nun von diesem Merksteine der Kunstgeschichte überspringe zu etwas Anderem, was mir tausend ähnliche Fragen wachrief, so höre ich das schallende Gelächter der Einen, ich sehe das Achselzucken der Anderen, die mit angeborener Souveränetät den Arbeiten unserer Tage, auch den ernsten, gegenüberstehen und diesen stets nur einen Setzschild entgegen halten, der die Devise trägt: «Es war einst besser». Das Bild, von dem ich sprechen möchte, rührt von *P. Kroyer* her. Es stellt eine Zusammenkunft französischer und dänischer Gelehrter und Künstler dar*), die gemeinschaftlich über das Zustandekommen der französischen Ausstellung in Kopenhagen berathen. Vielleicht ist es eines der bedeutendsten Bilder seiner Art, was unsere Zeit aufzuweisen hat, nicht allein, was seine Qualitäten als malerische Leistung angeht, sondern auch in Bezug auf die Dargestellten, welche ein verkörpertes Stück Zeitgeschichte sind. Der Tisch, um den sich die vielköpfige Gesellschaft — es sind ihrer 31 — gruppirt, ist in starker Verkürzung gesehen und steht mitten in einem Raume, in welchen durch das einzige grosse Fenster rechts der Schein des sinkenden Tages hereinfällt. Den zweiten Lichtquell, quasi das Centrum des Ganzen, bildet eine hellstrahlende Lampe, deren röthlicher Schein die Gesichter, je nach ihrer Entfernung vom Tische, mehr oder weniger beleuchtet. Schon die Bezwingung dieses Problems: die Wirkung künstlicher Beleuchtung und jene des kalten, natürlichen Tageslichtes — das ist an sich eine Aufgabe, die ihren ganzen Mann fordert. Die Einunddreissig sind alle in lebhafter Unterhaltung; sammt und sonders sind sie mit der Idee des Zustandekommens eines grossen Werkes beschäftigt, jede Einzelerscheinung ist dabei geistig scharf individualisirt; jeder einzelne Kopf zeigt einen gesteigerten Ausdruck, der in Momenten ruhiger Ueberlegung bei weitem das Prägnante, Individuelle der Erscheinung nicht in solchem Maasse zur Geltung kommen lässt. Die Lösung solcher Aufgaben ist es einzig und allein, was der Malerei unserer Tage ihre hohe Stellung in der Kunst sichern kann. Malerisch bestechendes Beiwerk, was andere Zeiten aufzuweisen hatten, das vielfarbige Spiel der Costüme und all' der Dinge, die da mitsprechen, verschwindet mehr und mehr vom Schauplatze. Was soll der Maler mit lauter schwarzen Röcken und weissen Kragen anfangen, wenn ihm nicht die Gabe eigen ist, das psychologisch Persönliche des Dargestellten zur maassgebenden Richtschnur zu machen. Keine Uniform, keine im Schmucke von Dutzenden verdienter oder gefundener Orden prangende Brust bot dem Maler hier Gelegenheit zur Anbringung «interessanter Farbflecke» — es sind lauter Männer, bei denen lediglich die geistige Erscheinung in den Vordergrund tritt; diese beherrscht überhaupt die ganze Situation. *Kroyer* hat mit dem Bilde ein grosses Wort in Sachen der modernen Kunst gesprochen. Es ist modern durch und durch, es ist realistisch von A bis Z, aber es steckt hinter diesem Realismus jenes geistig künstlerische Können, was einzig und allein eine Arbeit zum hohen Werthe eines wahren Kunstwerkes erheben kann. Ferne jeder brutalen Geltendmachung von Aeusserlichkeiten, die sich vielfach als Schleppträgerin des unwahren Realismus vordrängt, ist diese Arbeit von einer Klarheit der Ueberlegung, von einer überzeugenden Wahrheit des Dargestellten, dass man unwillkürlich zum Vergleiche mit anderen Arbeiten der Ausstellung gezwungen ward, die, obwohl räumlich gross, Einem oft geradezu ungeheuer wenig zu sagen haben und vielleicht als Reclame-Affichen für diesen oder jenen Namen ihrem Zwecke gerechter werden denn als Kunstwerke. Ich meine damit die «historischen Malheurs», die, unter spanischer Flagge segelnd, der Ausstellung keineswegs zur Zierde gereichen. Sie kamen ohne Verschulden der Jury in den Glaspalast.

*) Die Dargestellten sind:

Links:

Braquemont, Gervex, Roll, Besnard, Cazin, — stehend.

Cormon, Lisch, Delaplanche, Bonnat, — sitzend.

Rechts:

Petit, Ballu, Dayot, Roty, Gautherin, Chapu, — sitzend.

Rechts:

Mercié, P. Dubois, Pasteur, Puvis d. Chavannes, Gérome, Barrias, Chaplain, Falguières, — sitzend.

Carolus Duran, Ch. Garnier, C. Jacobsen, Klein, Antonin Proust, Magne, Tuxen, Kroyer (Selbstportrait), — stehend.



Otto Kirberg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Vor dem Spiegel.



Ein zweites Werk *Kroyer's* stellt die gewählte Gesellschaft dar, die in dem künstlerisch ausgestatteten Heim des Herrn Jacobsen in Kopenhagen versammelt ist; Herren und Damen sitzen und stehen in einzelnen Gruppen beisammen, die Einen beobachtend, die Anderen im intimen Gespräch, Dritte in lebhafter Debatte, Alle beleuchtet vom Scheine des elektrischen Lichtes, das auf den marmor-incrustirten Wänden sich widerspiegelt, welche köstlichen Statuen als Hintergrund dienen. Es ist ein Interieur, das den Luxus in verfeinertster Art zeigt (auf einem anderen Bilde hat es seine eigentliche Physiognomie als Ausstellungsraum künstlerischer Arbeiten, welche Herr Jacobsen als ein Mäcen in des Wortes ausgiebigstem und bestem Sinne in seinem Hause allmählig angesammelt hat.*) Der glückliche Besitzer und Mehrer dieser Schätze ist seines Zeichens Bierbrauer. Beinahe tritt bei Betrachtung dieses Umstandes die Lust an Einen heran, ein Wort über die Förderung zu sprechen, welche anderswo von Seiten der Collegen des dänischen Mäcens — ich meine seine Collegen im Gewerke — in Sachen der Kunst zu Tage tritt. Wenn man in München lebt, so drängt sich ein Vergleich mit zwingender Nothwendigkeit auf — doch unterlassen wir es lieber, dieses Capitel zu schreiben, es genügt ein langer Gedankenstrich vollauf und wir wünschen den in Betracht Kommenden von Herzen, dass sie sich lange Zeit noch an Nierenbraten, an guten Dividenden und den Rennbuben des Octoberfestes erfreuen mögen.

Die Dänen sind offenbar, wie ihre Nachbarn, die Norweger, bei den Franzosen in die Schule gegangen, aber sie haben Das, was sie bei ihnen lernten, selbstständig weiter gebildet, sie haben den Boden einer eigenen Kunst gewonnen und gewähren daher ein erfreuliches Bild. Offenbar unterliegen sie nicht jenem wandelbaren Saison-Entzücken, das stets irgend etwas Neuem sich zuzuwenden, es zu bewundern und nachzuempfinden das Bedürfniss hat, so dass in einem Sommer *Besnard's* kühne Farbencombinationen, dann wieder Schottlands eigenartige Kunstäusserungen u. s. w. den Ausgangspunkt für die Ausstellungsbilder der nächsten Saison bilden. Dieses Schauspiel bieten die Münchener in mannigfaltiger Art auch heuer wieder und Hellseher prophezeien daraus das Nahen einer grossen Kunstblüthe in der Isarstadt! Na — der Glaube macht selig, ob er auch eine starke Kunst grosszuziehen vermag, muss die Zukunft zeigen.

Kroyer, um nochmals auf ihn zurückzukommen, hat ausser den genannten zwei Werken noch einige andere ausgestellt, unter denen sich ganz speciell der «Fischfang in Skagen» auszeichnet, freilich nicht so sehr durch ein starkes Betonen des Figuralen als durch die klare, zarte Farbengebung. Es ist die Zeit der hereinbrechenden Nacht, oder besser gesagt, die Zeit der verminderten Tageshelle, denn die ganze Atmosphäre des Nordens erscheint in Sommerszeit stundenlang nach Sonnenuntergang durchwoben von Licht, so dass also von eigentlicher Dunkelheit, selbst im Schatten, gar nicht die Rede sein kann. Leise rauschen die Wasser der magisch beleuchteten See zum Strande, dem sich ein Fischerboot nähert. Am Himmel steht gross und voll die Mondscheibe. *Kroyer's* Bild muthet an wie Poesie — es ist ein Stück Naturschilderung der besten Art. Dabei ist es weit entfernt von jeder conventionellen Süsslichkeit, die gewöhnlich als beste Freundin neben den Mondschein-Malern hergeht.

Doch die Farbe nicht allein ist es, die den dänischen Künstler beschäftigt. Er hat auch als Bildhauer ausgestellt. Zwei männliche Portraitbüsten tragen seinen Namen. Schärfe der Charakteristik, stoffliche Behandlung der Form ist auch ihnen eigen, doch will es fast scheinen, als ob ein gewisses Spielen mit Unregelmässigkeiten der Oberfläche und eine dadurch leicht erzielte Wirkung mehr den Maler als den Bildhauer charakterisirten.

Ein Bild vortrefflicher Art ist *C. Sundt-Hansen's* «Leichenfeier an Bord». Durch die ganze Schöpfung geht ein grundehrlicher, künstlerisch ernster Zug, dem sich vortreffliche Charakterisirung der einzelnen Figuren beigesellt. Die äusserliche Erscheinung in technischer Beziehung erinnert an die besten Leistungen *Leibl's*, indessen sah man von dem letztgenannten Künstler doch nie eine Arbeit, bei welcher der innerliche Gehalt in

*) Das vorbesprochene Congressbild, sowie eine ganze Reihe der ausgestellten Arbeiten sind seitens des genannten Herrn in liebenswürdigster Weise durch die Vermittlung des dänischen Malers Herrn *Hinné* der Münchener Künstlergenossenschaft für die dritte Jahres-Ausstellung überlassen worden, ein Umstand, der um so beachtenswerther ist, als sehr viele Museen und Gemäldeliebhaber zu Ausstellungszwecken überhaupt nichts mehr hergeben — aus leicht begreiflichen Gründen. Dass anderseits die Ausstellung als günstige Gelegenheit zur Placirung kunsthändlerischer Objecte aus älterer Zeit benützt wird, dürfte übrigens nicht gerade mit zu den Hauptzwecken dieses, wie allgemein angenommen wird, von der Münchener Künstlerschaft inscenirten Unternehmens gehören. Hierüber später ein Specielleres.

eben demselben Maasse sprach als die Vollendung der rein malerischen Aussenseite.

Von einem dreifarbigen Flaggentuche bedeckt, liegt der Todte auf Deck aufgebahrt, so dass sich nur die Körperformen im grossen Ganzen unter der seemännischen Hülle modelliren. Trauernd neigt sich die schwarz gekleidete Frau des Geschiedenen zu diesem nieder, ein Matrose liest das einsegnende Gebet, die übrige Schiffs-Mannschaft steht ringsum, zum Theil kräftige nordische Gestalten von gedrungenem Wuchse, zum Theil auch fremde Figuren, so z. B. ein Halbneger. Ferne jeder Pose, ist jede Erscheinung vortrefflich in ihrer grösseren oder geringeren Antheilnahme an dem Vorgange charakterisirt; die Köpfe sind im Ausdrucke ganz vorzüglich — man hat das Gefühl, dass im Momente kein Laut hörbar ist ausser den kurzen Worten, die dem Todten gelten, ehe er über Bord geschnellt wird. Nichts zu viel und nichts zu wenig, dabei wahr, ergreifend — das ist's was *Sundt-Hansen's* Bild sehr hoch stellt.

In feiner Beobachtung einzelner Charaktere sind weiter ein paar Bilder von *Axel Helstedt* ausgezeichnet. Das Eine zeigt die verschiedenen Typen, die sich «im Vorzimmer des Arztes» zusammenfinden, Erscheinungen, welche zu beobachten Jeder Gelegenheit gehabt hat, der schon an solchem Orte weilte. Es erinnert vielfach an die Behandlung ähnlicher Themata, wie *Knaus, Vautier* u. A. sie schufen, nur will Eines dabei auffallen: Est ist in keiner Figur eine Concession an den Gross-Publicums-Geschmack gemacht, es ist nirgends eine Erscheinung dabei, die durch ihr auffallendes Wesen, sei es nun im angenehmen oder umgekehrten Sinne, unwillkürlich den Blick auf sich zieht. In noch stärkerem Maasse ist dies bei des Künstlers zweitem, ebenfalls ausserordentlich tüchtig durchstudirten Bilde, «Eine Vorlesung», der Fall. Man wird unwillkürlich an den Frauen-Verein in Kielland's «Elsa» oder an die Anfangsscene der «Stützen der Gesellschaft» von Ibsen erinnert. Eine zahlreiche Gesellschaft von älteren und solchen jungen Damen, die offenbar von den Grazien nicht mit Gaben äusserlicher Wohl-Erscheinung bevorzugt wurden, hören aufmerksam der Rede eines jungen Candidaten der Theologie zu, der in diesem Kreise «Hahn im Korb» ist. Unerschütterlich strenge moralische Lebensanschauung, die das Gefühl bis zum Gefrierpunkte herabzudrücken vermag, zeichnet sich als hauptsächlichster Charakterzug bei den Einen, die sich mit ruhigem Gewissen sagen dürfen, dass ihr Ruf stets absolutester Makellosigkeit sich erfreut habe und dass das Gewissen rein sei von allem und jedem Häkchen. Bei andern der alternden Evastöchter — es sind offenbar unverheirathete, denn diese schwärmen bekanntlich am heftigsten für junge Gottesgelehrte — tritt frohes, glück-empfindendes, wohliges Gefühl als Hauptsache in den Vordergrund; sie weiden sich förmlich an den wohlabgewogenen Worten des Lieblings, der in diesem Kreise natürlich die personificirte Demuth und Gottesfurcht ist und von der Sünde spricht wie ein Gourmet von einem schlechten Gerichte; Andere wiederum fühlen ganz entschieden das Herzlein schneller schlagen, nicht blos der tugendsamen Rede wegen, die wie Honigseim von den Lippen des Vielumworbenen fliesst — sicher, ja ganz sicher lauert die Frage im hintersten, vielleicht auch im vordersten Gewissenswinkel: «Ob er sich bald verloben wird! Ach — Frau Pastorin zu sein — — — schweig' stille mein Herz, schweig' still!» Es ist, wenn man es gerade heraus sagen soll, eine Versammlung von Menschen, die man im bayerischen Dialect mit dem Worte «Zwiderwurz'n» bezeichnet; nicht eine Figur ist dabei, welche, in Fleisch und Blut übersetzt, den Wunsch rege machen würde, mit ihr in andere Beziehungen zu treten, als der junge Theologe sie unterhält, erstens, um Protection zu haben, zweitens, um gelegentlich auch wohl verdiente Unterstützung in anderer Hinsicht winken zu sehen. Die Schilderung ist nach allen Seiten eine drastische, den Nagel auf den Kopf treffende, mag sie auch vielleicht Manchem, der die Zukunft der Malerei in der Erreichung wesentlich anderer Ziele sieht und jeden novellistischen Eindruck von vorneherein umgeht, als etwas nicht in's Gewicht fallendes erscheinen. Was das Bild bezweckt, erreicht es voll und ganz, denn seine Figuren sind wahre, echte Typen zahlreicher Gesellschaftsklassen, nicht blos malerische Figuranten.

Einen tragischen Moment gibt *Hans Brendekilde* in seinem «Zu Hilfe». Weit draussen auf dem Felde, fern der Wohnung und fern den Nachbarn, hat den alten Bauern ein Schlaganfall niedergestreckt auf die braunen Schollen des Ackers. Hilferufend, der Angst des Herzens in athemlosem Schrei Luft machend, kniet sein Weib neben ihm — weithin kahle, vegetationslose Fläche, darüber eintönig grauer Himmel — die Beiden sind allein — Niemand hört den Ruf. Wer nimmt

Notiz davon, wenn er in der Zeitung liest: «Bei der Feldarbeit wurde der Bauer N. N. vom Schlage getroffen und starb alsbald»! und dennoch, liegt in diesem schnellen Weggerissenwerden vom Leben, in diesem Sterben ohne Hilfe auf der Scholle, welche die Väter seit hunderten von Jahren bebauten, liegt darin nicht ebensoviel Tragik, als wenn der theaterhafte Prinz der Comödie nach genugsam langen Monologen und Dialogen sich endlich dazu entschliesst, den Höhepunkt der dramatischen Curve durch den Tod zu besiegeln? Liegt nicht im engen Gesichtskreise des kleinen Mannes ebensoviel Erhebendes oder Zerschmetterndes als bei den Grossen der Welt, die blos dadurch in den Vordergrund treten, dass sie Tausenden ein Loos bereiteten, ehe sie das eigene in letzter Instanz kennen lernten!

Brendekilde's Bild ist vielleicht ein wenig gross — was thut's! Jedenfalls spiegelt sich in ihm der Einfluss gewisser moderner Franzosen sehr deutlich ab; man ist versucht, an *Bastien-Lepage* zu denken — wenigstens was die äusserliche Erscheinung anbetrifft.

C. Wentorf zeigt den «Mittag im Armenhause», ein Bild, dessen feine Qualitäten es unter die guten der Ausstellung rückt, *Erik Lenningen* eine lustige Gesellschaft in heiterer Stimmung, Alte und Junge, die sich gelegentlich eines Jahrmarktes zusammengefunden haben, echte Volkstypen, keine abgepeitschten Modelle, wie man sie auf gewissen Münchener Genrebildern immer und immer wiederkehren sieht. Wer ein Auge dafür hat, entdeckt vielleicht gelegentlich im Glaspalaste eine solche Erscheinung in der Uniform eines Aufsehers! Was Der nicht schon alles war!

Eine im Tone ganz reizende, sehr ansprechende Arbeit — eine Idylle in des Wortes bester Bedeutung ist *Niels Petersen Mols'* Bild, das den Weg zwischen hohem grünen Gras und einem an der Böschung stehenden grünen Getreidefeld gibt, der zum einsam gelegenen Pachthof führt. Vorn am Rain sitzt ein altes Weiblein, mit Strumpfstricken beschäftigt, weiter rückwärts beschäftigen sich zwei Buben mit einer weidenden Kuh. Die Stimmung ist beruhigend, still, tief, kein Aufwand an Mitteln, und dabei das Ganze ausserordentlich weich, wohlthuend, kurzum es ist ein gutes, vielleicht ein vortreffliches Bild, es ist eine derjenigen Erscheinungen, die man um so lieber gewinnt, je länger man mit ihnen bekannt wird — ganz das Gegentheil jener Sorte von Leinwanden, die beim ersten Anblick frappiren, worauf dann ein unfehlbares Decrescendo der empfangenen Eindrücke folgt. Dahin zählen die Sensationsbilder, denen gar oft unter dem Einflusse der ersten Begeisterung die Medaillen nur so nachfliegen, während es sehr oft das Schicksal ernster, aber anspruchslos erscheinender Arbeit ist, mit Rippenstössen zur Seite gestellt zu werden.

Paul Fischer, Kopenhagen. Saal der Glyptothek in Ny-Carlsberg bei Kopenhagen.

Unter den übrigen dänischen Figurenbildern, die alle nach der einen oder anderen Seite vorzügliche Eigen-

schaften aufzuweisen haben, seien noch genannt ein Intérieur mit Figur, dann das Portrait eines jungen Mädchens u. A. von *Wilh. v. Hammershói*, *Paul Fischer's* «Saal der Glyptothek in Ny-Carlsberg», *Viggo Johansen* «Weihnachts-Abend», *J. Paulsen* «Mutter mit Kind bei Lampenlicht», meines Erinnerns als «Maria» bezeichnet, sowie weitere Arbeiten desselben Künstlers, *Peter Ilstedt* «Ein Küchenbild», *W. Irminger* «Ein Bildhauer-Atelier in Rom», *Anna Ancher* «Küche mit weiblicher Figur», vorzüglich in der Farbe, *Knud Larsen* «Kleinkinderbewahr-Anstalt», *V. Holsoe* «Intérieur», *Fritz Syberg* «Schlafenszeit» (eine Dame bei der Nachttoilette, die nach ihrem schlafenden Kinde schaut, ausserordentlich feintönige Farbe), *Anna Petersen* «Beim Lampenlicht» (einige junge Damen, wovon eine Violine spielt; das Spiel des Lichtes auf der Wand und nach der Ecke des Zimmers hin ist mit grossem Verständniss behandelt) u. A. Einige Scenen aus der Geschichte der hochherzigen Gräfin Eleonore Christine Ulfeld, welche durch die Feindschaft der Gemahlin Frederik's III. von Dänemark viel Schmerz und Herzeleid erfuhr (darüber siehe ihr Buch: «Jammersminde»), gibt *Zahrtmann* mit *Rembrandt*'schen Lichteffecten, wogegen ein anderes Werk seiner Hand, die Corpus-Domini- oder eine andere Procession in einem süd-italienischen Städtchen darstellend, das volle starke Licht der hochstehenden Sonne in äusserst prägnanter Weise zum Ausdrucke bringt. Die Klippe, die der Maler in Folge der Anbringung sehr vieler starkfarbiger Costüme dabei zu umgehen hatte, ist äusserst glücklich überwunden. Das Bild fällt übrigens im Tone unter den übrigen dänischen Arbeiten heraus, die mehr oder weniger fast alle gewisse gedämpfte Grundaccorde an sich tragen. *Zahrtmann's* Arbeiten illustriren eine äusserst vielseitig angelegte Künstler-Natur. Als rein malerische Leistung in Bezug auf die stoffliche Wirkung des Dargestellten muss entschieden noch *Julius Paulsen's* weiblicher Act genannt werden, der im Ton etwas ausserordentlich zartes, an die Arbeiten von *Henner* gemahnendes hat. Desselben Künstlers «Kain» ist zwar an Umfang grösser, sonst aber in keiner anderen Beziehung; immerhin bleibt es eine beachtenswerthe Leistung.

Unter den Portraits fällt jenes der Frau Jacobsen von *L. Tuxen* als eine ganz vorzügliche Leistung ohne irgend welche jener kränkelnden Interessantheiten auf, die nachgerade seitens mancher modernen Manieristen von einem Portrait verlangt werden. Eine hübsche und dabei gesund aussehende Dame, diese Frau Jacobsen — ihr fehlt offenbar, was so viele ihrer Geschlechtsgenossinnen erst interessant macht, ein wenig Abgelebtheit, ein wenig Blasirtheit, ein wenig Schläfrigkeit zur rechten Zeit und ebenso in entsprechenden Momenten ein verblüffender Augenblitz — nein, das Alles spricht nicht aus diesem Gesichte, in dem sich vielmehr eine gewisse liebenswürdige Festigkeit der Anschauungen ausprägt. Das volle Oval ist dem Beschauer im Halbschatten zugekehrt, von rückwärts vergoldet ein einzelnes Sonnenlicht die gekräuselten Haare der Schläfe. Die Toilette ist fein ohne auffallend zu sein: Eine schwarze Seidenrobe mit gelb Atlas, dazu ein übergeworfener Pelz, das Ganze im Freien, im Grünen dargestellt. Wie der Ausdruck der dargestellten Persönlichkeit, so ist daran die malerische Mache: Man bekommt von Beiden den Eindruck des bürgerlich Reellen, das in allen Verhältnissen klar dasteht. Besonders schön gezeichnet sind die Hände.

Anders, aber nicht weniger gut in ihrer Art, ist die als «Portraitskizze» bezeichnete Leinewand von *Viggo Johansen*, welche des Künstlers Gemahlin darstellt, dann das Portrait eines jungen Mädchens in ziemlich gedämpfter, grauer Stimmung von *W. v. Hammershói*. Als tüchtige, solide Arbeit ist ebenso *B. Wegmann's* Portrait einer älteren Dame zu bezeichnen, die in schwarzem Kleide auf einem gelben Seidenstuhl am Fenster sitzt, durch welches das höchste Licht einfällt. Das Ganze ist als malerische Leistung ebenso tüchtig wie als Charakterschilderung sympathisch, die Zeichnung, zumal auch bei den Händen, von voller künstlerischer Art, das Ganze eine nach allen Seiten abgerundete Leistung. Ebenso muss das Doppelportrait eines Ehepaares von *Aug. Jerndorff* als eine sehr tüchtige Leistung bezeichnet werden und will man bei diesem Capitel sagen «Finis coronat opus», so mögen ein paar Portraitstudien in Aquarell, Seeleute darstellend, von *Kroyer*, den Schluss bilden.

Nicht minder tüchtig zeigt sich Dänemark's Künstlerschaar auf dem Gebiete der Thier- und Landschaftsmalerei. Das dem eigenen Lande, dem eigenen Boden Angehörende bildet auch hier die Basis der gestellten Aufgaben. Es ist kein coquettirendes Suchen nach Originalität, was sich darin ausdrückt, sondern in erster



Fritz Thaulow pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Herbsttag in Norwegen.



Linie ehrliche, selbstständige Arbeit. Das Umherirren in allen möglichen Bahnen, das unberechenbare Springen von einer kaum erworbenen Anschauung zu einer nicht minder wackelig dastehenden zweiten, die vielleicht das Mittelglied zu einer dritten und vierten bildet, woran sich dann die Reihe der übrigen schliesst, das ist, wie es scheint, das Haupterbtheil der jetzt lebenden deutschen, speciell der Münchener Maler — kein Wunder! So interessant dies nun schliesslich auch sein mag, auf die Dauer der Zeit ruft es ein etwas unangenehmes Gefühl hervor, besonders wenn man ringsum die anderen Nationen in einer gewissen Ge-



Otto Sinding, Christiania. Zwielicht.

schlossenheit auftreten sieht! Mögen Jene, die das Glück stets nur vom «internationalen Stapelplatz München» erhoffen und jede andere Meinung mit Rippenstössen und keifenden Schmähworten zu beseitigen versuchen, nur nicht vergessen, dass in der Welt schon oft die Rechnung ohne den Wirth gemacht wurde und es obendrein eine Erfahrungsthatsache ist, dass die Ratten das sinkende Schiff nicht zu retten versuchen, sondern es verlassen. Je erfreulicher die Geschlossenheit der Ausländer wirkt, um so schriller tritt die Haltlosigkeit der modernen deutschen Kunst trotz all' des sprühenden Talentes und Geschickes hervor — ja wir können uns

in dieser Beziehung mit viel kleineren Nationen nicht in einen Vergleich einlassen, ohne befürchten zu müssen, den Kürzeren zu ziehen! Und nun soll auf einmal das Heil darin liegen, dass wir uns möglichst viel fremde Einquartirung auf den Hals laden, wobei, wie in der Wirklichkeit, der Officiere nur wenige, der Gemeinen eine erdrückende Fülle ist! Nur zu, nur zu — — —

Ich wollte noch ein Wort von den dänischen Thier- und Landschaftsmalern sagen; sie sind urgesund und machen mit den wenigen Leistungen, welche aufgeführt sind, wohl jedem Unbefangenen Freude. So ist z. B. das Stallbild von *Otto Bache* ein Stück voll Leben und Bewegung — man glaubt förmlich den Ton des zermalmenden Kauens zu hören, mit dem die gehörnten Vierfüssler das frische Grünfutter aus der Barre fressen. Nicht ein einzelnes Stück Rindvieh hat dabei als Hauptperson Modell gestanden, um unter den übrigen sich hervorzuthun, nein, sie liegen alle dem wichtigen Geschäft des Kauens und Wiederkauens mit gleichem vollem Ernste ob, wie sich das für Existenzen gehört, die mit ordentlicher Fütterung und guter Stallunterkunft den Lebenszweck erfüllt sehen.



Rudolf Bissen, Kopenhagen. Waldwiese.

Des gleichen Künstlers «Husaren auf dem Exercierplatze» schildert die Flucht von Pferden und Jungvieh vor einer heranreitenden Schwadron Cavallerie in drastischer Weise. Ein ganz vorzügliches Stück, an dem das solide Studium eines zielbewussten Künstlers sich documentirt, ist das Bild von *Otto Haslund*, auf dem vorne, gross, ein weisses Kuhhaupt sich über den Barren streckt; hinter ihm folgt eine ganze Perspective von Genossen. Die Durchbildung der Form kann wohl kaum eine klarere sein, als sie hier gegeben ist; dabei ist das Ding im eigentlichen Sinne des Wortes gemalt, es ist klare, kräftige, leuchtende Farbe, nicht grau, nicht braun, sondern so, wie sie sich eben in der Natur von selbst gibt. Mit nicht minderer Liebe für die Durchbildung des Stofflichen in der Erscheinung sind die «Rinder» von *Niels Petersen Mols* behandelt: Eine Reihe von Jungvieh, das neugierig die Köpfe über den Balken einer Barrière auf freiem Felde draussen herüberreckt. Ein «Pferdestall» von *Therkildsen* zeigt die schon vom Vorjahre her bekannte meisterliche Behandlung des Stoffes, kurzum, das Vorhandene auch in dieser Sparte der Malerei, ist bei der dänischen Abtheilung sehr gut. Nicht minder die wenigen landschaftlichen Bilder, so vor Allem eine vorzügliche Marine von *V. Ch. Arnesen*, der man es anmerkt, dass der Künstler nicht blos in den Ferien Seeluft athmet. Die Klarheit und Transparenz des wogenden Elementes wirkt absolut überzeugend. Daneben wären weiter zu nennen Bilder von *Alfred Olsen*, *Christian Blache* («Stiller Sommernachmittag am Sund»), *Th. Niss* «Nordische Sommernacht» u. «Unruhiges Wetter». «Waldwiese nach dem ersten Nachtfrost» betitelt sich ein herbstliches, ziemlich grosses Bild, in dem die Melancholie der hereinbrechenden kühlen Jahreszeit eine vortreffliche Schilderung gefunden hat; sein Autor ist *R. Bissen* in Kopenhagen. Eine Haide am Meer mit dem Blick auf die jenseitige hügelige Küste, das Ganze bei niederem Sonnenstand, gibt *Ole Pedersen*, *Wilh. Kyhn* einen «Abend am Strome», *Christ. Zacho* einen winterlich verschneiten Park u. s. w.

Summa Summarum ist die ganze dänische Abtheilung eine Sammlung von lauter auserlesenen Arbeiten, die dazu angethan sein könnten, zu zeigen, in welchem Maasse die Betheiligung des Auslandes bei unseren Ausstellungen anregend wirken kann. Es muss zum Ruhme sowohl der Dänen als ihrer Nachbarn, der Norweger, gesagt werden, dass ihre Ausstellungen gänzlich frei sind von jenen Dingen, denen der speculative Hintergedanke als künstlerisches Kainszeichen aufgedrückt ist.

Norwegen.

Wesentlich verschieden von ihren Stammverwandten in Jütland und auf den Inseln des Sundes, wenn auch in ähnlichem Fahrwasser segelnd, stellen sich die Norweger dar. Durch das, was sie uns geschickt haben *), geht ein Zug von gewaltigem Drange nach rücksichtsloser, manchmal möchte man beinahe sagen «brutaler» Aeusserungsweise, die aller und jeder conventionellen Anschauung den Rücken dreht und zwar überzeugtermaassen. Es liegt ein durchaus gesunder Zug darin, etwas von dem demokratischen Wesen, wovon die eine Hälfte des unirten nordischen Königreiches durchweht ist und was sich bei jeder Gelegenheit Luft macht. Sie gehen auf guter Basis voran; nichts Nervöses liegt in der Art und Weise des künstlerischen Ausdruckes, der, wenn auch nicht immer gewählt, doch stets den Nagel auf den Kopf trifft. Es liegt den Dänen gegen-



Otto Bache, Kopenhagen. Husaren auf dem Exercierplatze.

*) Die ganze ziemlich reiche norwegische Collectiv-Ausstellung war ursprünglich für Berlin, resp. dessen 1891er internationale Ausstellung bestimmt. Wie es scheint, verstanden die Norweger den Ton nicht, der in Berlin die Hauptrolle spielt oder war es umgekehrt, was übrigens genau auf's Nämliche hinausläuft — kurzum die sämmtlichen Bilder wurden zurückgezogen und sofort nach München geschickt, wo sie nicht blos einen nicht unwesentlichen Platz ausfüllen, sondern, deutlicher noch fast als jede andere Nation, es zeigen, was eine selbstständige, von den Fesseln der Convention ebenso wie von «Nachempfindungen» freie Kunst bedeute. Freilich braucht man sich dabei nicht einzubilden, dass Norwegens sämmtliche Maler der hier ausgesprochenen radicalen Richtung angehören. Es wird wohl auch andere geben. Indessen wirkt das in München ausgestellte, vollständig in sich geschlossene, umsomehr, als keinerlei fremde Arbeiten dazwischen hängen. Die Münchener Künstler dagegen mussten es sich gefallen lassen, dass man überall zwischen ihre Arbeiten auch noch fremde hineinhing. Vielleicht dämmerte Denjenigen, die hier die Macht in Händen hatten, ein Gefühl auf, dass man mit dem weiteren Vertheilen der vorzüglichsten Ausstellungs-Säle an Fremde bei einem gewissen Punkt innehalten müsse, um die Sache doch nicht gleich bis auf die Spitze zu treiben und den Münchenern noch einen Schein von Anrecht zu belassen! Die nächste Ausstellung bringt vielleicht je einen französischen, einen englischen, einen italienischen, skandinavischen, russischen, türkischen, kamerunischen Impresario, die alle zusammen München als «vortrefflichen Verkaufsplatz für fremde Bilder» (wörtlich gesagt von einem fremden Vertreter gelegentlich eines officiellen Banketts) erklären und daher im vollen Rechte sich befinden, wenn sie beschützt, wie sie es in der That sind, jene an die Luft setzen, auf deren Kosten die ganze Sache eigentlich geht! Es lebe der Respect, den Jeder vor sich selbst hat!

über ein Unterschied vor, der sich vielleicht mit dem attischen und dorischen Dialect vergleichen liesse. Vorerst ist von einer gewissen Feilung, von Abrundung im glatten Sinne nicht die Rede; das Gute tritt zusammt der Schlacke in beinahe eruptiver Weise zu Tage — wer weiss, ob bei einer Verfeinerung, bei einer Abschleifung die Originalität die gleiche bliebe. Von jeder manieristischen Anschauung der Natur, sei es nun im grauen, im blauen, violetten oder einem anderen Sinne, sind sie gleich weit entfernt; sie sind sie selbst und nichts Anderes, es ist ein lauter Protest gegen alle und jede traditionelle Anwandlung, klingt auch dabei die Mundart manchmal etwas derb. Das passirt mehr oder weniger allen den Menschen, welche



Niels P. Mols, Kopenhagen. October.

den Muth haben, eine eigene Anschauung und Meinung zu besitzen und sich nicht jederzeit gefügig in das hineinfinden, was Andere wünschen. Dass aber ein gut Theil der heutigen Erziehung, speciell der staatlich geleiteten, gerade darauf abzielt, alle individuelle Art, jede selbstständige Meinungsäusserung möglichst früh zu unterdrücken und die Menschen zu unselbstständigen Nummern zu machen, das weiss Jeder, der mit Alexander Kielland's «Gift» die eigenen Erlebnisse der Schulbank verglichen hat. Abraham Lövdahl ist der Prototyp des idealen Schülers und künftigen Staatsbürgers. Offenbar aber gelingt dieses gesellschaftserhaltende, faule Nivellirsystem nicht an allen Orten gleich gut, in Norwegen offenbar nur in geringem Maasse, denn seit Björnstjerne



Franz Courtens pinx.

Phot F Hanfstaengl, München.

Goldregen.



Björnson seine gewaltige Stimme erhob und gegenüber der Richtung, die durch seinen Sigurd gekennzeichnet wird, das Leben, das wahre, wirkliche Leben zum Gegenstande seiner dichterischen Vorwürfe erhob, wobei er freilich national in des Wortes kräftigster Bedeutung blieb, seit Ibsen als Einsamer, Verkannter sein Vaterland verliess, in das er heute als ein Triumphator zurückkehrt, ist eine ganze Reihe von congenialen Kräften erstanden, die mit rücksichtslosester Hinwegzerrung bemäntelnder Dinge, der Wahrheit, der freiheitlichen Aeusserung, nicht blos e i n e, nein hundert Gassen bereitet haben.

Und hatten sie vielleicht eine Jahrhunderte alte, festgewurzelte Tradition dabei über den Haufen zu rennen?

Bei der specifisch norwegischen Cultur war ein Ueber-den-Haufen-Rennen nicht nöthig, denn sie war volksthümlich, ererbt, es lag in ihr eine Portion gesunder Originalkraft, die trotz vierhundertjähriger dänischer Missregierung nicht erlahmte, ihre Männer nicht zu servilen Creaturen herabsinken liess (wie die 1814 entstandene Constitution beweist), allerdings auch nie jene zersetzenden Verbindungen eingegangen hat, wozu beispielsweise das geduldige deutsche, an alle möglichen und unmöglichen Dinge gewöhnte Volk durch die Fürsten und Höfe des 18. Jahrhunderts mit ihrer nach französischem Muster zugeschnittenen Misswirthschaft vielerorts gezwungen worden ist. Man hat, soll ein prägnantes Beispiel für den Unterschied zwischen norwegischer Tradition und dem «Fortschritt» der übrigen germanischen Welt aufgestellt werden, nur nach ganz naheliegenden Dingen zu greifen, die bei uns alle Stylwandlungen durchmachten, während sie dort einer ganz bestimmten Form treu blieben. Man betrachte Hausgeräthe, Gebrauchsgegenstände. Die Formen des Barocco, des Rococo haben in der volksthümlichen Kunst Skandinaviens nie Einzug gehalten, vielmehr sind es traditionelle, in's graue Alter des Menschengeschlechtes zurückreichende Ornamente, denen man da begegnet; sie muthen das Auge an wie der Urtext einer Sage, die später in hundert verschiedene Sprachen übersetzt, schliesslich Eigenthum derselben geworden, auch die Wandlungen mitgemacht hat, die mehr oder weniger am Ueberlieferten mit jeder neuen Epoche sich vollzieht, schleifend, charakterloser, platter machend.

Im Norden hat sich trotz starker geschichtlicher Umwälzungen und mannigfacher Beeinflussung von Aussen ein gesundes, thatkräftiges Element im eigentlichen Volke erhalten. Das Volk, der Bauer kennt seine Sagen, er kennt jenen unendlichen Schatz der eigenen Vergangenheit, der vielleicht eines Tages siegreich mit den Koryphaen des Olymp in den Wettstreit um das Alter tritt (man lese die neuerdings von C a r u s S t e r n e erschienenen Forschungen über «Die Troja-Burgen Nord-Europas); der Mensch muss sich allerdings dort, wenn er ein «gebildeter Mensch» werden will, schon in den allerjüngsten Jahren, wie bei uns, mit Buttmann's dickleibiger Weisheit vollstopfen lassen. Die alte Sagenwelt dagegen entspricht der umgebenden Natur, und desshalb den Menschen; darum wird sie auch verstanden und es ist also kein Wunder, wenn Björnstjerne's Bauern-Novellen, die sich in wesentlich anderen Formen als die gleichnamigen deutschen Litteratur-Producte bewegen, auf trefflich vorbereiteten Grund fielen. Es klingt nun vielleicht paradox, wenn man sagt, ein solchermaassen gesunder Untergrund sei für die neuere Bewegung der Geister im Norden der richtige gewesen. Dennoch ist es so. Was uns nordische Dramaturgen und Schriftsteller unserer Tage an allgemein bekannten Sittenschilderungen vorführen, ist nicht das eigentliche Volk, vielmehr ist es die «Gesellschaft» mit ihren conventionellen Lügen, die in Christiania und Bergen genau die gleiche Physiognomie hat wie auf der ganzen weiten Welt. Immerhin aber giebt die Schilderung stets einen gewissen Localton, ist auch dort wie anderswo unter den Consequenzen der sogenannten Cultur das Scheinheiligthum, die Lüge, sowohl die officielle als auch die nicht officielle zum Panier geworden, dem die Welt im grossen Ganzen folgt, die Welt, die sich mit Vorliebe die «gebildete» nennt und mit Verachtung auf Fehler und Laster der sogenannten Ungebildeten herabblickt, in breiten Schaaren, und mit dem erhabenen Gefühle: «wir sind keine Sünder, so wie diese». — Natürlich! Zu einer Sünde gehört Kraft und Ernst, die meisten Menschen aber sind wie Ibsen's Peer Gynt nur «Mittelschlechte» und von ihnen gilt, was für Jenen zutrifft:

> «D'rum wirst Du als Ausschuss nun umgegossen,
> Bis mit der Masse in eins Du geflossen!»

Was Wunder, wenn diesem schwächlich-schlechten allgemeinen Gesellschafts-Elemente gegenüber sich Regungen geltend machen, die allerdings in erster Linie gesunde, kraftvolle Naturanlage, stark ausgeprägtes Selbstwollen bedingen. Brandes setzt in seiner Ibsen-Biographie

zwei vielfach congruente Ansichten vergleichend neben einander, im einen Falle von Kirkegard, im andern von Ibsen gesagt:

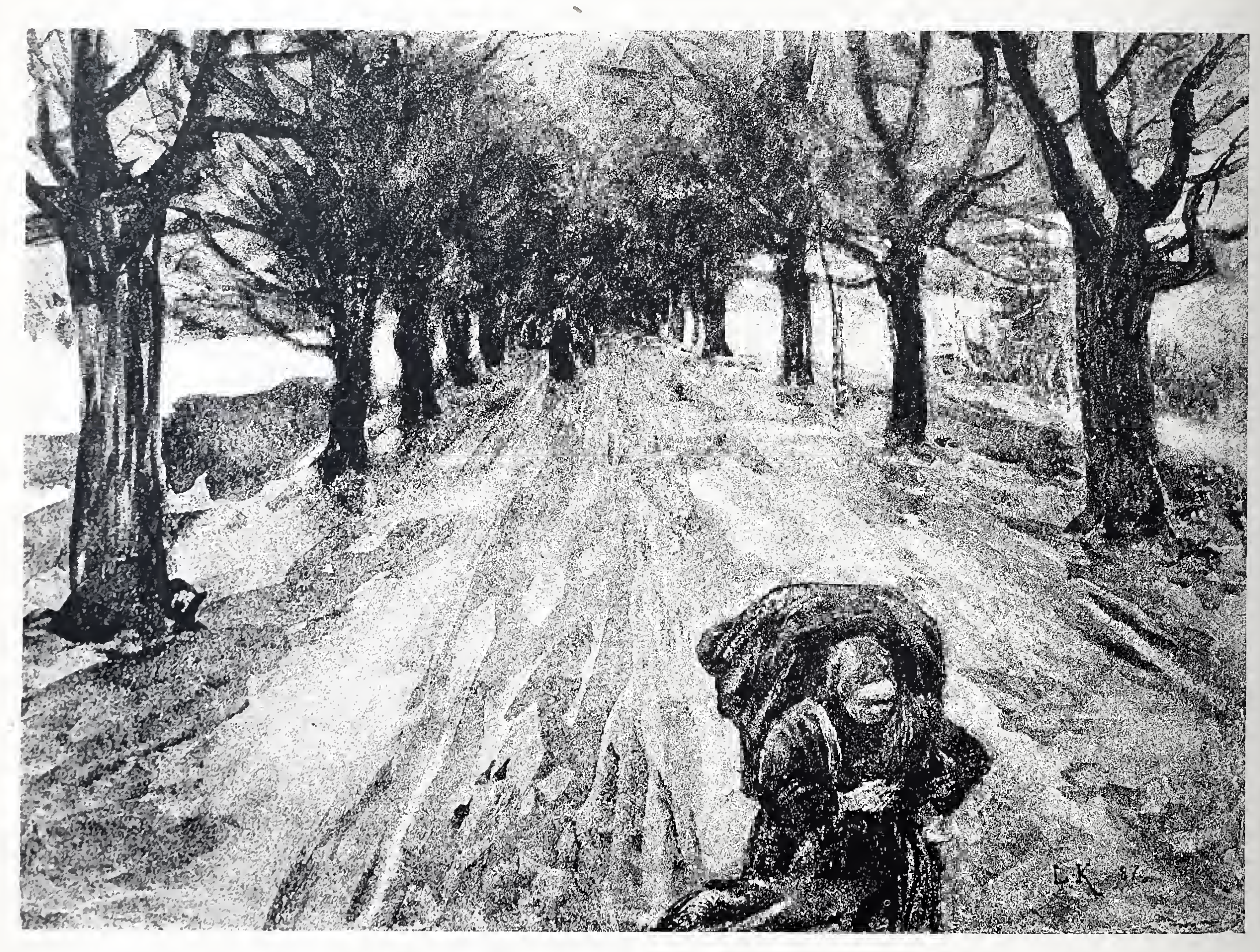
a) Kirkegaard:

« Mögen andere darüber klagen, dass die Zeit böse sei, ich klage darüber, dass sie erbärmlich ist, denn sie ist ohne Leidenschaft. Die Gedanken der Menschen sind dünn und unhaltbar wie Spitzen, sie selbst elend wie Spitzenklöpplerinnen. Ihre Herzensgedanken sind zu erbärmlich um sündig zu sein ».

b) Daneben Ibsen, der « Brand » sagen lässt:

« Wie das Geschlecht, ergraut sein Gott:
Als Greis mit dünnem Silberhaar,
So stellt ihr den Gottvater dar.
Doch dieser Gott ist nicht der meine —
Meiner ist Sturm, wo Wind der Deine,
Ein Heldenjüngling, kühn und stark,
Kein schwacher Alter ohne Mark ».

Doch nicht dieser Pessimismus allein liess Neues entstehen; er ist an und für sich nicht die Kraft, die



Leopold von Kalckreuth, München. Skizze.

zum Werden nöthig ist. Ein anderes Element noch spricht mit, es ist die Liebe zur Natur, die gross und gewaltig den Menschen beeinflusst. Dieser Umstand spricht z. B. aus den prächtigen Björnstjerne'schen Versen über das Meer:

« Zum Meere sehn' ich mich hin, zum Meere,
Wo's ferne fluthet in stiller Hoheit.
Wie felsschwer wogende Nebelhügel,
So wandert's ewig sich selbst entgegen.
Das Land mag locken, die Sonne sinken,
Es hat nicht Rast, und es weichet nimmer,
In Sommernächten, in Winterstürmen
Fortwälzt es klagend dieselbe Sehnsucht ». —

oder aus der unheimlichen Schilderung des Unterganges Niels, in « Hulda », der ohne Schneeschuhe hinabsinkt in das flimmernde Grab:

Der Fels lacht voll Hohn, Schnee deckt sein Gesicht,
Doch Niels ballt die Faust: « Noch ergeb' ich mich nicht »!
« Aber bald! » sprach es drunten.
Und der Schneerachen gähnt, und die Wolk' sank herab,
Da dachte Niels Finn: « Ich blick' in mein Grab! »
« Ist es fertig »? sprach es drunten.
Zwei Schneeschuh schauten im Schnee umher,
Viel konnt' man nicht seh'n und es gab auch nicht mehr.
« Wo ist Niels »? sprach es drunten.

ebenso wie aus den Bildern *Thaulow's, Wentzel's, Sinding's,* er spricht auch aus der wahren Charakterschilderung des Menschen, der schliesslich einzig und allein Naturgesetzen folgend, seine Bahnen zieht, führen diese nun zum Guten oder Bösen.

Die heutige Bewegung der schaffenden Geister auf litterarischem und künstlerischem Gebiete in Skandinavien ist in ihren Anfängen nicht im Lande selbst entstanden; der erste Anstoss wurde vielmehr durch die zu Beginn der siebziger Jahre von Dänemark ausgehende Anregung gegeben, welche ihrerseits durch französische und russische Vorbilder zum mindesten in eben demselben Grade als durch eigenen Trieb in's Leben gerufen worden war. Deutschland hat dabei keinerlei Verdienst aufzuweisen. Bei den Skandinaven kam weiter der bereits berührte Umstand dazu, dass sie allem Anscheine nach von Anfang an eigene Ohren hatten um zu hören, eigene Augen um zu sehen, während den Deutschen, die um jene Zeit in tausenden von schlechten und sehr wenig guten Siegesliedern dem Jubel über politische Errungenschaften lauten Ausdruck gaben, wenige Jahre später die klägliche Rolle zufiel, wiederum zu Trabanten gallischer Vorbilder herabzusinken, das Litterarische «frei nach Zola und Andern», das Malerische frei nach «Bastien-Lepage und Andern» zu gestalten, und in diesem Fahrwasser, wenige Erscheinungen ausgenommen, bis heute zu beharren. Bei unseren Nachbarn jenseits der nördlichen Meeresstrassen war aber genügende Eigenkraft zu weiterhin selbstständiger Entwickelung vorhanden und damit die Möglichkeit zur Erreichung von Zielen gegeben, welche von den bestimmenden Ausgangspunkten sich vielfach entfernt und zur Entfaltung eines gesunden Lebewesens von eigenartiger Erscheinung geführt haben.

Wir begegnen sozusagen nirgends dem Experiment, dem Suchen nach einer absichtlichen Originalität. Letztere ist, wie uns alle möglichen Beispiele aus nächster Nähe beweisen, stets ein Ausfluss der Unselbstständigkeit, des bedingungslosen Aufnehmens fremder Einflüsse; sie veranlasst die Menschen, die ihr huldigen, zu überzeugungslosem Produciren. Freilich ist durch Das, was die Münchener Ausstellung an norwegischen Arbeiten beherbergt, noch lange nicht gesagt, dass es nicht vielleicht da und dort noch Seitenströmungen, vielleicht gegentheilige Bewegungsversuche gäbe, die im Dienste der Reaction von angestellten Unterthanen-Beglückern entweder protegirt oder selbst ausgeführt werden. Die talentlosere Hälfte der Menschheit hat stets nach dieser Seite hin gravitirt; nur Wenige unter ihnen dienten wissentlich falschen Göttern; sie thaten es dann, um selbst zum Range von Hohepriestern aufzusteigen. Schon in der radicalen Art der norwegischen Künstler ist an und für sich der Widerspruch gegen Anderes deutlich ausgedrückt.

Was eine Hauptsache dabei bleibt, ist der Umstand, dass die neue Richtung sich aus Arbeitern allerersten Ranges zusammensetzt. Solche bieten eine Gewähr dafür, dass der kräftig wachsende Strom nicht im Sande verlaufe. Aussicht auf durchschlagende Errungenschaften hat jede Bewegung in der Welt nur dann, wenn sich die Besten der Zeit ihr anschliessen; mit Durchschnitts-Talenten, mögen sie auch heerdenweise auftreten, ist nichts weiter als höchstens vorübergehender Erfolg zu erreichen.

Mir fiel bei dem Anschauen der norwegischen Arbeiten und dem Vergleiche mit andern Dingen der Ausstellung unwillkürlich ein Wort des bereits einmal citirten Georg Brandes aus seinem Buche «Moderne Geister» ein. Gelegentlich der Charakterisirung Ibsen's sagt er u. A.: « . . . . . . Ohne Ideen kann indessen ein Dichter nichts hervorbringen. Die schlechten Poeten haben nichtsdestoweniger auch welche, diejenigen der Vergangenheit nämlich, und diese, denen die Meister der älteren Periode einen ausgezeichneten dichterischen Ausdruck verliehen, geben sie nun in mattem, schlaffem Ausdrucke wieder. Die Ideen der Gegenwart kommen ihnen in der Regel ganz und gar «unpoetisch» vor. Sie halten es für unmöglich, denselben Poesie abzugewinnen», d. h. sie verstehen das Substituiren der «Ideenseele des Zeitalters» an Stelle von Begriffen, die uns einfach nimmer geläufig sein wollen, nicht und verfallen deshalb der Langweile conventioneller Anschauung und Mache.

Und sollten wir in Deutschland, speciell in München, nicht endlich einmal fähig sein, uns zur Selbstständigkeit emporzuschwingen, statt immerfort nur eine Durchmarsch-Station jährlich wechselnder Launen zu sein, oder anderseits stets «an der Erinnerung Knochen» zu saugen?

Wahrlich, wenn die 1891er Ausstellung in dieser Hinsicht keine klaren Anschauungen zu zeitigen vermag, dann wird man wohl überhaupt für's nächste auf solche verzichten müssen!

Immer und immer wieder hört man die abgedroschene Redensart: Die Kunst ist international!

Ja, wo denn?

Lehrt es nicht gerade die 1891er Münchener Ausstellung so deutlich wie nur immer möglich, wie scharf unterschieden die einzelnen Nationalitäts-Typen in der Kunst sich ausprägen! Blos wir, wir haben diesen Sparren vom «Internationalen», d. h. vom Nachlaufen Fremden gegenüber im Kopfe!

Und warum?

Weil wir im Begriffe sind, das bischen Eigenart, was wir besassen, zu verlieren, an seine Stelle aber nichts Neues zu setzen haben, was auf eigenem Grund und Boden gewachsen ist. Es ist beschämend genug, dies eingestehen zu sollen, aber besser ist es immerhin, als einer vollständig unwahrhaftigen Schönfärberei beistimmend zuzunicken. Unsere Volks- und Sittenschilderer haben einerseits in den wenigsten Fällen den Muth, die Sache zu geben, wie sie ist. Es muss ihr stets ein wohlgefälliges Mäntelchen umgehängt werden, was die Sache geniessbar macht, sie «gefällig, nett» erscheinen lässt und darob den grossen Zug vergisst, den die Natur allerwege an sich trägt.

Anderseits aber läuft ein gut Theil unserer Neuerer in entlehnten Schuhen auf fremden Wegen herum, statt im eigenen Hause Einkehr zu halten. Wir haben ganz vereinzelte selbständige und wirklich grosse Erscheinungen, die absolut ohne jedwede Anlehnung an fremde Vorbilder dastehen, und unseren Nachbarn jenseits der Vogesen jedenfalls mehr imponiren als die bei uns so beliebte fadenscheinige Nachäfferei, die nun eben einmal ein deutsches, urdeutsches Erbübel zu sein scheint.

Man denke an einen Namen wie *Adolph Menzel*, dessen heuer ausgestellte «Procession in Gastein», sowie zahlreiche andere Werke es zeigen, worauf es ankommt.

«Ein Bauernbild» mag vielleicht Mancher sagen, wenn er *Gustav Wentzel's* «Arbeiter beim Essen»*) sieht. Die Scenerie ist so einfach wie nur denkbar: Es ist das Intérieur einer norwegischen Bauernhütte von altväterlich ungeschlachter Einrichtung; grobe, klotzige Holzmöbel bilden die Ausstattung; ihnen entsprechen nach jeder Seite die Gestalten, die sich zur kurzen Mahlzeit an den schrundigen Tisch gesetzt haben. Draussen scheint die Sonne — man hat unwillkürlich das Gefühl, als herrschte Stille, lautlose Stille in dem Raume, blos unterbrochen vom Gesumme der Fliegen und dem Geschlürfe der Essenden, die in unverfälscht bäuerlicher Art sich die Mahlzeit schmecken lassen; nichts an der ganzen Arbeit, deren Figuren vorn lebensgross sind, erinnert auch nur im entferntesten daran, dass der Maler etwas Anderes beabsichtigt habe, als die Schilderung eines Momentes der Ruhe im Leben, das sonst blos voller Arbeit und Mühsal ist. Es liegt durchaus kein pessimistischer Zug im Ganzen, noch winkt irgend woher, auch nur ganz entfernt, etwas Freudiges; das sog. «Genrehafte», ohne das sich kaum ein Deutscher ein Bauernbild denken kann, ist gänzlich vermieden. Es ist der Bauer, wie er leibt und lebt, der Bauer, der unter dem Zwange des harten Erwerbes auf seiner Scholle ein mehr oder weniger gleichmässiges Dasein fristet, zur Welt kommt, ohne besondere Glückwünsche zu erhalten, aus der Welt geht, ohne dass über dem Grabe allzuviele Thränen fliessen und wohlwollende Worte der Erinnerung an den Todten etwas tief Empfundenes geben.

Ein anderes Bild desselben Künstlers muss mehr als treffliche farbige Interieur-Studie bezeichnet werden; die beiden darauf befindlichen Figuren stören die Ruhe der sonnenstrahlendurchwobenen Räume nicht — sie leben im Austragstüberl, laut Titel.

Eine in ihrer Art vortreffliche Schilderung bäuerlichen Gleichmuthes gibt *Erik Werenskiold*, der seine Anfangsstudien bei *Wilhelm Lindenschmit* in München machte, in dem Bilde «Bauernbegräbniss», das sich vom *Wentzel*'schen Bilde durch sorgfältigere Technik unterscheidet und das Thema auch in mässigen Dimensionen behandelt.

Die Scenerie zeigt einen gras- und krautüberwachsenen, alles Schmuckes baren Kirchhof, über dessen Mauer hinweg der Blick auf Baumkronen und weites, grünendes Gelände fällt. Weit, duftig liegen die Berge im flimmernden Sonnenschein. Im Vordergrund stehen hemdärmelig einige Bauern, Hacke und Schaufel zur Hand, mit denen sie eben ein Grab geschlossen haben. Ein junger Mann ohne besondere Amtstracht liest ein Gebet vor, daneben, einzelnstehend, ein Weib — keinerlei Erregung, kein Ton des Schmerzes wird laut; es fehlt eben künftig einer in der Zahl — ob er den Menschen fehlt, braucht man kaum zu fragen. Die grossen, robusten Gestalten haben gethan, was Bürgerpflicht erfordert; dann — dann geht's wieder an die gewohnte Arbeit; das Leben verstreicht weiter im eintönigen Wechsel

*) Im Cataloge vom 1. Juli nicht aufgeführt.



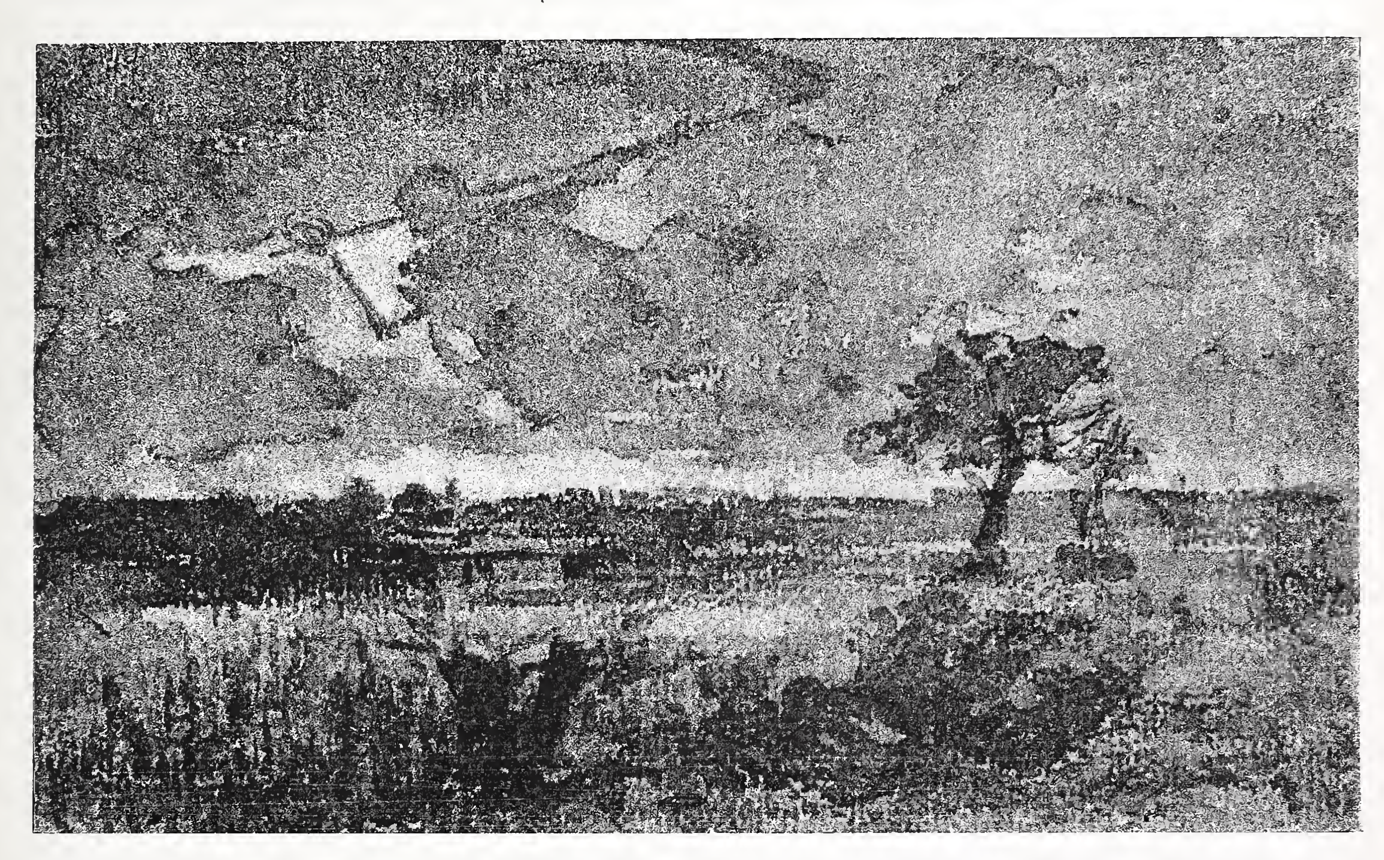
Carl Sundt-Hansen pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Leichenfeier an Bord.



von Schlaf und müheerfülltem Wachen. Ich musste dabei unwillkürlich an eine kleine Skizze von Anzengruber denken — sie ist in dem Bändchen «Feldrain und Waldweg» — wo ein Bauer seinen Sohn ganz ohne Sang und Klang zum Militär ziehen lässt, ihn nach jahrelanger Geschiedenheit mit eben derselben Gelassenheit eines Tages wieder heimkommen sieht und beim abermaligen Abschiede, vielleicht «auf Nimmerwiedersehen», sich von dem Gehenden eine Pfeife Commis-Tabak erbittet. Die Skizze heisst «Oertler» und schliesst mit der Betrachtung: «.... Dass es unter ihnen ausnahmsweise etliche Weichmüthige gab, das ist sicher, wie ja auch ausgemacht ist, dass einzelne so Steinköpfige inmitten weiten Landes und regen Lebens sich entwickeln, und letztere, als Ausnahme, werden unsterblich sein; im Allgemeinen aber schliesst sich nur der Mensch, der den Kampf des Daseins auf weitem Plane kämpft, inniger an das Nächste und die Nächsten; Jener, dem die Welt eingeengt ist, empfindet selbst den Zunächststehenden oft als Plage und nur die Stimme der Natur, die nicht im Weiten noch im Engen schweigt, spricht Anderen ein Recht auf seine Sorge zu und macht ihm diese zur Pflicht».



Leopold von Kalckreuth, München. Skizze.

So ist der Bauer, und wenn er ja einmal seinesgleichen gegenüber anders sein sollte, so bildet er die Ausnahme. Ich kann es nicht unterlassen, in aller Kürze hier eine durchaus charakteristische Geschichte anzureihen, die mir vor wenig Zeit unweit Münchens von einem Forstbeamten erzählt wurde. Es geht durch sie ein besser Stück Wahrheit als durch hunderte unserer Dorf-Romane:

In der Nähe des königlichen Wildparkes zu F. war ein junger Wilderer erschossen worden. Seine Identität war nicht festzustellen und so sank er denn eben als «Unbekannt» in die Grube. Wenige Tage später kam ein alter Bauer und erkundigte sich nach dem Erschossenen. Es stellte sich am Ende heraus, dass er dessen Vater sei. Die Forstleute bedeuteten ihm, er könne den Sohn nicht mehr sehen, da man ihn bereits begraben habe.

«Wegen dem Sohn bin ich auch nicht gekommen», antwortete der Alte, «aber er hat ein paar noch beinahe neue Hosen angehabt, die hätt' ich mir gerne mitgenommen»! — — — Klingt darin vielleicht jener so beliebte Ton schriftstellernder Volks-Verschönerer, deren

Erzählungen die «gebildete» deutsche Welt mit Vorliebe liest?

Werenskiold's übrige Arbeiten, so ein Portrait der Mutter von Björnstjerne Björnson, zeigen es deutlich genug, dass der Künstler seine Aufgabe der Natur vis-à-vis ernst nimmt und mit der Farbe obendrein umzugehen versteht.

Von beinahe puritanischer Vermeidung alles Dessen, was noch an die technische Seite der Malerei erinnert, ist das Bild «Laienprediger» von *Jacob Sömme:* Ein ältlicher Bauer im einfachen Feiertagsgewande und zwei Weiber von gleicher Schmucklosigkeit auf der Bank vor dem Hause, einem Reiseapostel zuhörend und wahrscheinlich dabei jenes Gefühl verspürend, das einzig und allein kirchliches Wesen dem Bauern zu geben vermag, ein gewisses Vergessen des Alltäglichen, ein momentanes Horchen auf andere Dinge. Die Betonung des Stofflichen fehlt hier ganz und gar, der Schwerpunkt ist lediglich in den Ausdruck verlegt: der aber ist äusserst wahr. Uebrigens muss ich offen gestehen, dass ich froh bin, nicht bloss solche Bilder sehen zu müssen, denn es liegt ein so prosaisch-rationalistischer Ton und Ausdruck darin, wie in Menschen, die stets das gleiche Wahre sagen, ohne dass sie ihren Gesichtsausdruck auch nur im Geringsten verändern.

Farbenfreudiger, malerischer im eigentlichen Sinne berühren *Otto Sinding's* Arbeiten. *S.* lebt bekanntermaassen in Berlin, gehört aber seiner ganzen Ausdrucksweise nach zu den skandinavischen Landsleuten, nur will es scheinen, als hätten seine Arbeiten, bereits etwas von jenem feineren künstlerischen Schliffe, der manchem der Ungestümen unter diesen Kraftnaturen noch abgeht; *S.* weiss, was er unter Farbe zu verstehen hat: Ein Mittel, um die Form und ihre Erscheinung nicht bloss im Spiel der Töne, sondern auch in ihrer stofflichen Art wiederzugeben. Bei dem einen Figurenbilde, «Badende Buben», das die nackten Bengel am wellenempfangenden Strande zeigt, tritt dies nicht so wesentlich in den Vordergrund, als bei einigen Thierbildern, welche ausserordentlich fest in der ganzen Haltung, die reinsten Antipoden aller und jeder principiellen Graumalerei oder unwahrer pleinairistischer Anschauungen sind; dabei ist es Plein-air vom reinsten Wasser; gesunde, kraftstrotzende Empfänglichkeit spricht daraus, ganz besonders aus dem einen, das ruhende Schafe an einem sanft sich neigenden Berghange zeigt. Der Tag ist hinabgesunken, schimmernde, nordische Dämmerung liegt über den Halden, auf welche der Widerschein des klaren Himmelsgewölbes niederleuchtet. Alles ist damit übergossen, auch die lagernden Thiere. Das Ganze ist ein Stück ruhe- und weihevoller Natur, ein ausklingend Lied, dessen Grundtext der sonnendurchglänzte Tag im Gebirge war. Volles Licht dagegen durchzieht zwei andere Arbeiten von ihm, Kühe auf der Wiese darstellend. Besonders das eine, herbstlich-farbig gestimmte, muthet eigenthümlich an, wie es die sonnigen, warmen Tage des scheidenden Spätsommers thuen. Von nicht weniger feiner Poesie durchzogen ist eine Frühlingslandschaft des nämlichen Künstlers, in deren Vordergrund sich blüthenschwere Zweige niedersenken über grünendes Berggelände. Tief drunten im Thale liegt der blaue Bergsee, jenseits dessen Felswände mit Schneerinnen emporsteigen zu den Hängen felsiger Gipfel, die noch das winterliche Kleid tragen. Es ist als zöge ein leiser Hauch würziger Düfte durch die Atmosphäre, als tönte verwehtes Rauschen der Bergbäche durch die lauen Luftwellen, als sänge der Föhn hoch droben im Gestein ein Frühlingslied, dessen Töne weich verhallend niederklingen zur Tiefe.

Noch wäre eine ganze Reihe von norwegischen Malern zu nennen, die, abgesehen von dem, was sie mit ihren Arbeiten bezwecken, vor Allem auch den Muth haben, Dinge zu malen, von denen sie bei einiger Ueberlegung annehmen können, dass sie vorerst damit sicherlich dem Kunstmarkte der Welt nicht lästig werden; es sind zum Theil Arbeiten, welche durch die Unerschrockenheit, die sich in ihnen ausprägt, ansprechend wirken; andere — ich kann nicht umhin, es zuzugestehen — mutheten mich an, wie gemalte Fragezeichen und ich überlegte mir zuweilen, ob das Wort vom «idealen künstlerischen Verdienst» nicht vollständig von der Liste der Tagesfragen gestrichen sei. Man fasse dabei den Ausdruck «ideal» nur nicht etwa falsch auf — ich verstehe dahinter weder griechische Helden, noch tadellos gezeichnete Schönheiten aus anderen Sphären, ob deren völliger Classizität man beinahe gähnen möchte, nein, die Sache ist anders. Man interessirt sich doch mehr oder weniger im Leben für Menschen, an denen entweder durch ihre Thätigkeit, durch ihren Charakter, durch irgend Etwas, was mit ihnen im Zusammenhange steht oder ihnen direct bestimmten Ausdruck verleiht, eine Beziehung zu bestimmten eigenen Ideenkreisen anklingt, sei es auch

noch so schwach. Es giebt aber auch Dinge, denen man beim besten Willen nichts abzugewinnen vermag, und denen gegenüber man sich lediglich mit dem Bewusstsein trösten muss, dass andere Menschen sich in sie vertieften, dabei also eine gewisse Genugthung empfanden. Solchen Dingen steht man vielleicht ganz mit Unrecht theilnahmslos gegenüber; zu ändern ist es indessen nicht, zumal in Sachen der Kunst dem Einen lieb ist, was der Andere bemängelt, bespöttelt oder verachtet. Nur ganz bedeutende Aeusserungen künstlerischer Denkweise haben die Zustimmung Aller. So wird man wohl kaum einem Blatte von *Menzel* begegnen, das nicht in irgend einer Weise fesselnd wirkt, weil eben die unscheinbarsten Dinge künstlerisch dabei angeschaut sind. Andere Bilder aber, die sich augenscheinlich aus Prinzip im Rahmen der Alltäglichkeit bewegen und dieser nicht ihre packenden Seiten abzugewinnen vermögen, lassen uns kalt und man fragt sich, wie gesagt, allenfalls: «Wozu Das malen?» Ich verhehle es nicht, dass mir diese Frage wiederholt aufstieg, gerade bei Dingen, wo Andere sich vor Begeisterung nicht zu helfen wussten. Ob sie echt war — das weiss ich freilich nicht, denn auch im Reiche der Kunst und ihrer Jünger spielt das Tauschen der Maske, das Hängen des Mantels nach dem Winde eine



Leopold von Kalckreuth, München. Skizze.

grosse Rolle, vielleicht, ja ganz bestimmt eine viel grössere, als jene des männlichen Stolzes es in manchen Fällen verlangte. Denn, wo sich z. B. eine Jury, trotz ihres Spruches, par ordre du Moufti dennoch durchgefallene Bilder octroyiren lässt, ohne in diesem Falle zu thun, was ein männlich-unabhängiger Gesinnungsstandpunkt verlangte, da kann nur angenommen werden, dass die Beweglichkeit der Bückmuskeln stärker ausgebildet sei, als die Empfindung für moralische Ohrfeigen. Solche zu bekommen ist aber — exempla docent — nicht schwer, wo es in Sachen künstlerischer Entscheidungen noch höhere Instanzen als die berufene und verpflichtete Jury gibt.

Ich wollte noch ein paar Worte von den übrigen norwegischen Figurenmalern sprechen. Da ist z. B. *Halfdan Ström* mit einem Menschenpaar, einem Alten und einer Alten, denen es wohl schwerlich wieder passiren wird, dass sie in ihrer stilllebenartigen Langeweile als Motiv zu einem Bilde benutzt werden.

«Aber es ist interessant im Ton», sagt vielleicht der eine überzeugte Modernstreber, und der andere: «Es sind lebendige Wesen, mithin Antheilhaber an allen Geschicken des Menschengeschlechts!» — Ja, ja, meinetwegen! aber nur solche Bilder nicht immer wieder sehen müssen, hänge auch noch so viel «intimes Verdienst» daran — es wäre ungefähr das Gleiche, als wenn man

jahraus jahrein immer und immer wieder Kentauren und Satyrn sehen müsste — toujours perdrix erzeugt Gähnsucht, Langeweile.

Die Lösung eines Lichtproblems hat sich *Harriet Backer* mit seinem bei Lampenlicht lesenden Mädchen, in einem blau angestrichenen Zimmer sitzend, zur Aufgabe gestellt.*) Der blaue Anstrich hat heute offenbar viel für sich, sonst hätte wohl kaum ein Anderer einen jungen Menschen gemalt, der, in hellblauen Hosen steckend, eine dunkelblaue Blouse anhat und vor einer blaugetünchten Wand steht. Es fehlt weiter Nichts mehr als ein, meinetwegen zwei blaue Augen, blaugefrorene Nase und blaues Blut! Wie in der Landwirthschaft Heuschrecken- und Maikäferjahre wiederkehren, so giebt es auch in der Kunst manchmal landplagenartige Dinge. Unter diese zählt heute das Blau, das an Stelle des mehligen Weiss der Pseudo-Pleinairisten trat. Wenn man an einem solchen Bilde eigentlich gar nimmer weiss, ob überhaupt Etwas dahinter stecke, so sagt man, es sei interessant und wer das nicht fühle, dem könne man es auch nicht begreiflich machen. In der deutschen Abtheilung sind dergleichen Exemplare mehrfach vertreten; in ihnen concentrirt sich die berühmte «künstlerische Selbstständigkeit», nur fehlt's zuweilen an den ersten, nothwendigsten Grundlagen. Man braucht nur z. B. die eine «Madonna in den Hobelspänen» (sie heisst officiell «die Frau des Zimmermanns») auf die Frage hin anzusehen: Auf was und mit was sitzt sie in dem blauangestrichenen Zimmer? oder das dazu passende, allgemein als vortrefflich gerühmte Bild: «Interieur aus Flandern», an dem nicht die Spur von stofflicher Behandlung ist, ganz abgesehen von der ABC-Schützenhaften Zeichnung. Die Autoren beider sind Münchener Künstler. — Weiter.

Eine vortreffliche Tonstudie von *Harriet Backer* stellt eine spinnende Alte dar; sie schaut, in ärmlichem Zimmer sitzend, nach einem schlafenden Kinde. Eng verwandt damit ist ein Bild von *J. Gloersen;* sein «Schneesturm», so einfach das Ding ist, will mir indessen besser gefallen, nicht minder sein «Im März», das einen Bauern beim Anspannen des Fuhrwerkes vor seiner Hütte im vollen Sonnenschein zeigt. *Lili Sömme* hat es offenbar versucht, die Strahlen des Lichtes in ihre Bestandtheile zu zerlegen; das Bild sieht ganz und gar regenbogenfarbig aus. Helmholtz würde darin vielleicht eine Bestätigung seiner Theorien in Bezug auf Farbenzusammensetzung finden, ob es aber sympathisch berühre, mag dahingestellt bleiben; es gleicht einem Experiment. Ein Maler dagegen, über den man sich freuen kann, ist *Hans Heyerdahl*, einstmals in München plötzlich berühmt durch seinen «Adam und Eva». Bei letzterer sah man unter den Knieen deutlich die Spuren von Strumpfbändern; der Künstler hat damit vielleicht eine Andeutung über prähistorische Bekleidungsweise geben wollen. *Heyerdahl* hat sich entschieden seit jenem ersten, sicherlich originellen, in der Werthschätznng seiner selbst vielleicht etwas schädigenden Anlaufe geläutert, ja er ist vielleicht lauterer geworden als seine damaligen Anbeter. Seine beiden Kinderportraits — es sind Mädel im Alter von acht bis zehn Jahren, rothwangige, gesunde Kinder, die aussehen, als wenn sie direct vom Spielplatz mit gerötheten Wangen auf einen Augenblick heimgerannt wären; sie haben nicht Modell gesessen, nichts Arrangirtes, nichts Conventionelles ist im Ganzen, bloss frisch und scharf gegebene Form, frische gesunde Farbe. Gleiche Eigenschaften zeichnen den, dem Bade entstiegenen Knaben aus, der übrigens wirklich nass ist und nicht blos dergleichen thut, als wollte er sich abtrocknen. Eine Bewillkommnungsscene unter der Hausflur mit dem Blick nach sonnenbeschienener Berghalde giebt *Egolf Soot* — es ist ein durch und durch gesundes Bild. *C. Krohg* schildert den einsamen Marktplatz eines Landstädtchens, wo man sich allem Anscheine nach con amore langweilen kann. Des nämlichen Künstlers «Zug der Socialisten» und die Scene, wie ein kleines Baby im Beisein zahlreicher Zuschauer in eine Badewanne gelegt wird, gehört jedenfalls in's Kapitel der Zukunfts-Borstenpinsel-Musik.

Eine Dame in weissem Kleide auf grossen Felsklötzen am Ufer sitzend, vielleicht ein Stück Iphigenie, zeigt das Bild von *G. Munthe.* Ob da wohl Jemand etwas dagegen hätte, wenn das Meer in plötzlichem Aufrauschen die ganze Leinwand sammt dem menschlichen Original verschlungen hätte? Vielleicht würden sich etliche Fische den Magen daran verdorben haben — den Münchener Künstlern aber bietet man auf diese Art den Vortheil, zu lernen, was es werth ist, bei Ausstellungen keinen deutschen Heimathschein zu besitzen. Bei Fremden drückt man eben ein Auge, auch zwei zu.

Eilif Petersen, der sich früher mit grossen historischen Dingen beschäftigt hat, ist in ein total anderes

*) Im Katalog fälschlich als von *Kitty Kielland* herrührend aufgeführt.



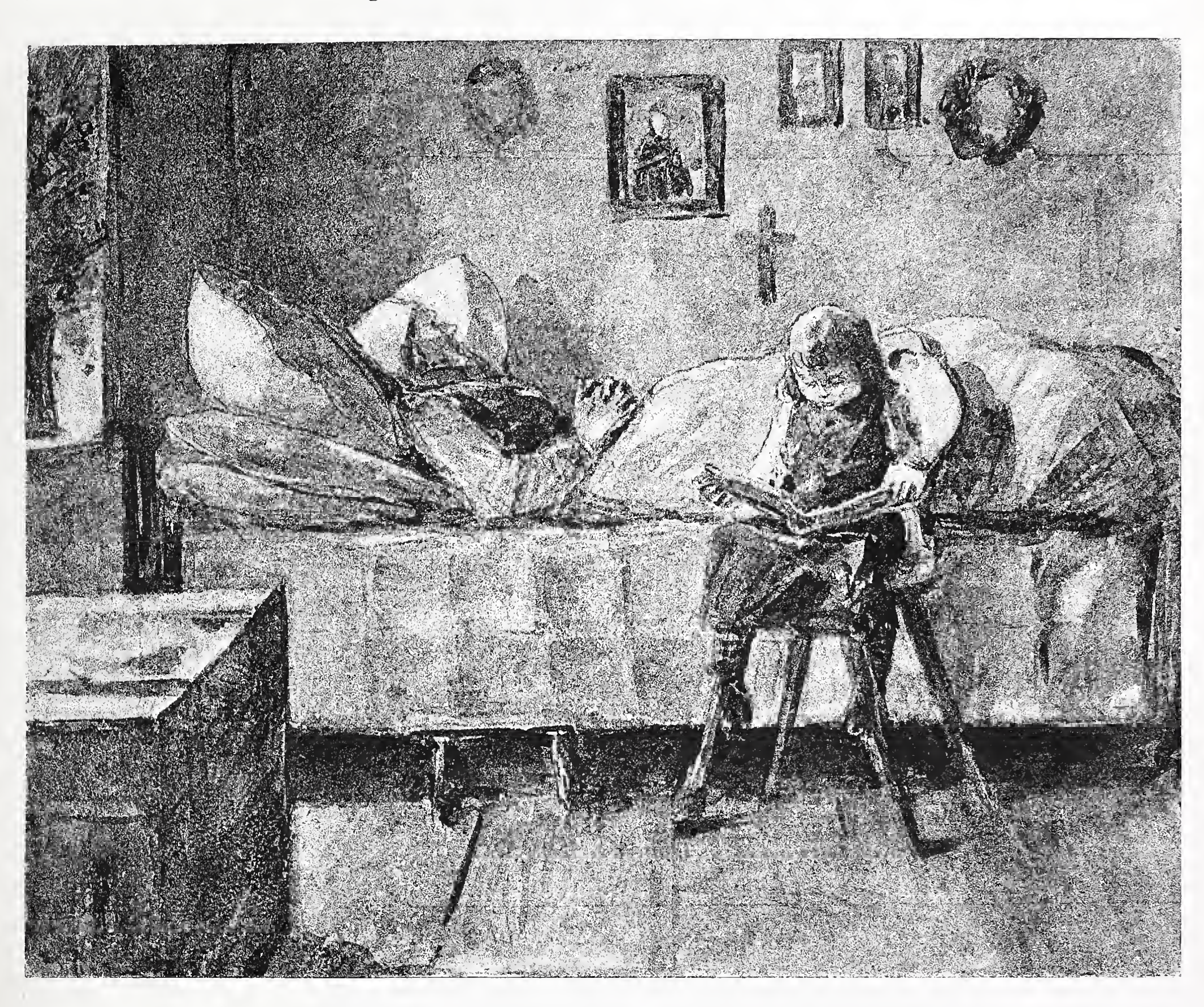
Franz von Defregger pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München.

Treibersuppe.



Fahrwasser gerathen. Was er als Maler konnte, ist zu freierer Entwickelung gelangt, Rüstungen, Purpurmäntel, Pumphosen und anderer Theaterkram aber ist für ihn offenbar in die Rumpelkammer gewandert. Er ist zunächst durch ein gutes Portrait vertreten. Sodann sind seine «Lachsfischer» eine ebenso gesunde, als wohlthuend berührende Erscheinung, klar und fest im Ton, ferne jeder zimperlichen Verwendung des malerischen Materials. Bei aller tiefen Stimmung hat er doch nirgends harte Schwärzen. Lockerer vielleicht noch, feiner gestimmt ist ein «Sommerabend», von ernster Poesie umwoben ein rein landschaftliches Bild, «Abend» betitelt, das die volle Ruhe im Walde rings um die spiegelklaren Gewässer eines bergumschlossenen Sees



Leopold von Kalckreuth, München. Skizze.

vorzüglich wiedergiebt. Wir wären damit bei den Landschaftern angekommen, an deren Spitze, in vielen Beziehungen wenigstens, *Fritz Thaulow* steht.

Eine Leinewand, grösstentheils mit Weiss übertünchen, das, glauben Viele, heisse «eine Schneelandschaft malen». Den Stoff aber so behandeln, dass er körperhaft wirkt, dass die hellleuchtend in der Strahlenbrechung von tausend Krystallen erglänzende winterliche Natur den Stempel des Glaubwürdigen und Poetischen zugleich erhält, das bringt Norwegens Schnee-Rafael, *Fritz Thaulow* fertig. Seine Arbeiten haben durchweg etwas Ueberzeugendes an sich — sie sind eben keine Ateliergeschöpfe, sondern draussen im Scheine des klaren Wintertages geboren. Schon die Jahres-Ausstellung 1890 gab Gelegenheit, verschiedene Arbeiten dieses trefflichen Künstlers zu studiren. Was er

diesmal bietet, steht auf der vollen Höhe wahrer, echter und schöner Malerei. Es liegt kein Tasten, kein Spielen mit gesuchten Effecten in seinen Arbeiten, vielmehr sind sie gesund durch und durch.

In zwei vorzüglichen Pastellen schildert er das langsame Dahinziehen tiefer Wasser, deren Oberfläche ein seltsames, hieroglyphisches Bild kreisender Wirbellinien bietet, die Farben und Formen des Firmamentes in unbestimmten, sich verschiebenden Reflexen widerstrahlend. Es ist eine glückliche Hand, die so den Griffel zu führen, die ganze ernste Poesie des schweigsamen Tages umzudichten im Stande ist. Nichts von Aufbau, von «Motiv-Verarbeitung» findet sich darin, vielmehr spricht die Natur, so wie sie ist, heraus. *Thaulow* gehört zu jenen Sonntagskindern, die ohne viel Federlesens im ersten besten Griffe, den sie thun, Schätze zu heben verstehen. Die verschneite Waldecke im Sonnenschein am Rande eines sanft gewellten Hügelrückens, welche für die Kgl. Pinakothek erworben wurde, ist solch' ein Edelstein. Solch ein unscheinbares Motiv wird erst in der Hand Desjenigen zum vollen Werth erhoben, der die richtige Seite daran zu treffen versteht. Das schwächste unter *Thaulow's* Bildern ist der «Schneesturm» — jener von *Gloersen* ist ganz gewiss besser.

Was ebenfalls alle Würdigung verdient, ist der «Schneeige Frühlingstag» von *Jörgen Sörensen*, eine Schilderung jener Zeit, da der Boden noch gefroren, die Auen noch mit Schnee bedeckt sind, an windstillen Plätzchen aber der Sonnenschein ein wohlthuend durchdringendes Gefühl von Wärme hervorruft, die Eiszapfen von den Dächern, die gefrorenen Krystallklumpen von den Aesten der Bäume losnagt, Weg und Strassen aber, selbst in Residenzstädten zu unpassirbaren Terrains macht und den Unbefangenen oft mit Bewunderung vor der — — — Strassenpolizei erfüllt. *Jörgen Sörensen* hat übrigens, — es sei damit jedem Irrthum vorgebeugt — sein Motiv nicht etwa in der Nähe von München geholt. Das Bild hat, wie Alles was in der Kunst gut ist, überzeugende Kraft in sich und das ist's, was den Beschauer erwärmt. Viel Gutes liegt auch in einer Arbeit verwandten Charakters von *Marie Tannas*. *Gerhard Munthe's* eistreibender Bach mit den umgebenden hohen Bäumen verdient ebenfalls alle Anerkennung als tüchtige coloristische Leistung; wenn dabei noch einer frischen Arbeit gedacht werden soll, so ist es jene von *Fr. Kolstö*; sie verdient in der That die Bezeichnung vortrefflich gemachter Beobachtung, die weisse krystallinische Decke funkelt förmlich, dabei ist sie weich und gibt jene zum Theil ungelenke Art der Form trefflich wieder, welche die landverhüllende Schneedecke gar oft zeigt. — Unter den übrigen Arbeiten landschaftlichen Charakters sei derjenigen von *Th. Holmboe*, *Niels Hansteen*, *Kitty Kielland* und als von einem der wenigen ausstellenden Schweden herrührend der «Herbstliche Kirchhof» von *Gottfr. Kallstenius* genannt, und damit die Reihe der skandinavischen Künstler beendet. Was sie in ihrer Geschlossenheit bieten, dürfte bei richtiger Würdigung vielleicht Manchem die Augen darüber öffnen, dass die zur Tagesparole gewordenen Worte von der «internationalen Kunst» reines Gefasel sind, dass im Gegentheil das kräftige Hervortreten des Individuellen allein jeglichem Werke etwas Rassiges verleiht, gerade so wie dem lebenden Menschen, unter denen nur jene mitzählen, die im Stande sind, einen eigenen Willen zu haben und ihm auch thatkräftigen Ausdruck zu geben.

Ist irgendwo der Anstoss zu einer gesunden Neugestaltung in Sachen der Malerei gegeben, so ist es bei den Skändinaven der Fall. Sie stehen uns in ihrem Wesen ungleich viel näher als irgend eine andere Nation; an ihnen ist zu lernen, wie man sich das Können Anderer mit gesundem Auge zu Nutze macht, es wohlverarbeitet in die eigene Sprache übersetzt und es so zu einem neuen, frischen, lebensfreudig anmuthenden Dinge gestalte. Ihr Schaffen ist kein Coquettiren mit fremden Dingen; sie reden so, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist und das sollten wir unter allen Umständen selbst der geschicktest vorgeführten Nachempfindung vorziehen.

Wenden wir uns einer anderen Nachbar-Nation zu, so bietet sich da ebenfalls ein in sich geschlossenes, freilich nicht so jungkräftiges, morgenfrisches Bild. Vielmehr spricht die alte Ueberlieferung ein hauptsächliches Wort mit, von der sich, unter den in München Ausstellenden, nur der Eine und Andere abgewendet hat, um auf selbstgefundenen Pfaden zu wandeln. Ich meine

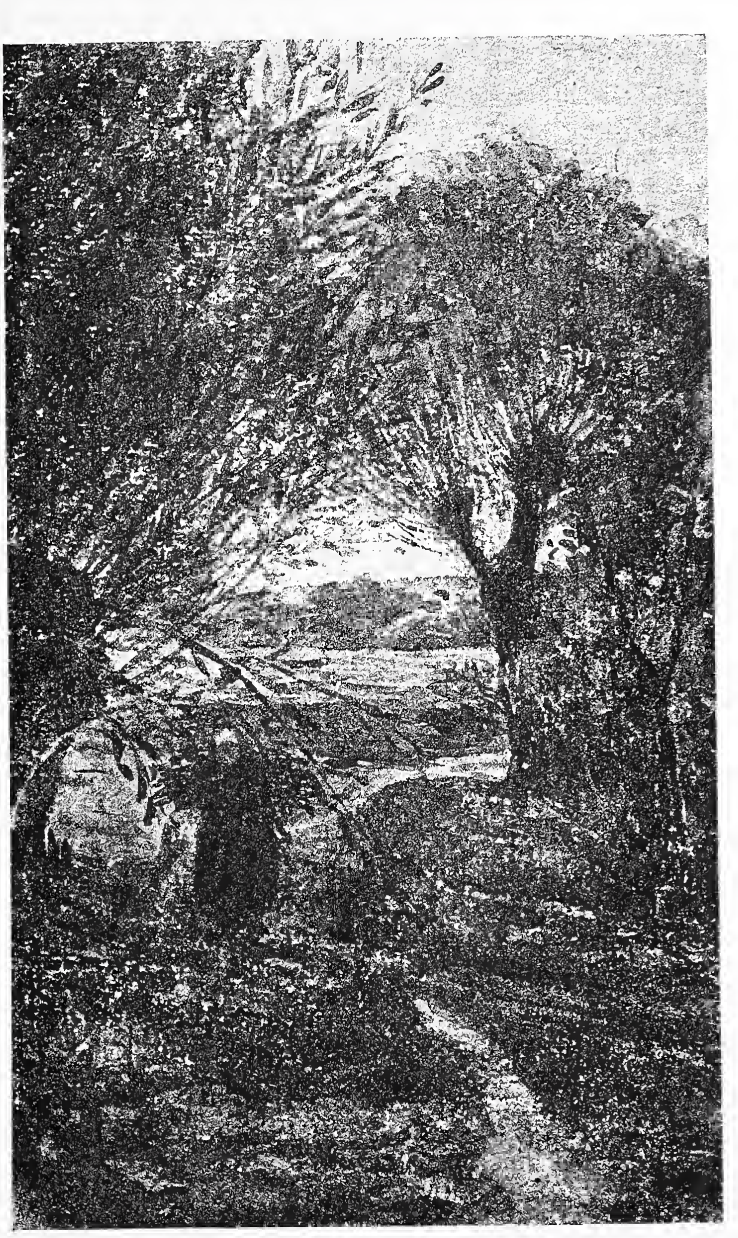
Die Niederländer.

Seit einer Reihe von Jahren kenne ich sie, diese immer gleich guten, tüchtigen Maler, in deren Bildern nichts von moderner Nervosität zu finden ist. Bei öfterem Sehen erinnern sie an die «Memoiren des Herrn von Schnabelowopsky», den Heine erzählen

lässt: «Van Moeulen war ebenfalls ein schönes Menschenbild, ein Apollo, aber kein Apollo von Marmor, sondern viel eher von Käse. Er war der vollendetste Holländer, den ich je gesehen. Ein sonderbares Gemisch von Muth und Phlegma. Als er einst im Kaffeehause einen Irländer so sehr erzürnte, dass dieser eine Pistole auf ihn losdrückte, und, statt ihn zu treffen, ihm nur die irdene Pfeife vom Munde wegschoss, da blieb Van Moeulen's Gesicht so bewegungslos wie Käse und im gleichgültig ruhigsten Tone rief er: «Jan, e nüe Piep!»

Sie gemahnen mich alle — die Belgier und etliche Jungholländer rechne ich dabei nicht mit ein — in ihren Bildern an Eindrücke, die ich in meiner Jugend zuweilen bekam.

In der Stadt, da meine Eltern wohnten, ohne daselbst Bürger zu sein, war ein festsässiger Stand von «Burgern». Sie hatten ihre Gemeindeäcker, sie bekamen ihr jährliches Quantum Burger-Holz — und das war nicht wenig, die Söhne hatten zum Studiren auf Gymnasium und Universität alle möglichen Erleichterungen und Burger-Gelder aus Stiftungen; auf den Zunftstuben, die noch immer als Gesellschaftslokale benützt wurden, trotzdem die Zünfte im eigentlichen Sinne längst eingegangen waren, sassen nur Burger und Burgersöhne, in fröhlicher Nutzniessung des überkommenen Zunftvermögens Wein aus alten Gold- und Silberbechern trinkend und mit Bewusstsein sich dehnend und streckend, wenn etwa ein fremder Gast die Ehre genoss, an besonderen Festtagen mitschmausen zu dürfen. Wandte sich dann der eine oder andere Burger, seinem durch Essen und Trinken angeregten Gesellschafts- und Wohlthätigkeitssinne folgend mit einigen freundlich-grob-selbstbewussten Worten an den «Hintersäss» (so nannte man die Niedergelassenen, waren sie gleich Bürger desselben Landes), so hatte der in dankbarer Würdigung der ihm widerfahrenen Ehre sich zu freuen, und zwar unter allen Umständen; denn wer auf altangesessener Scholle vom Gute der Väter lebt, hat das Recht, zuweilen mit wohlwollend gnädigem Antlitz sein behäbiges Wesen hin und wieder auch auf Dinge zu lenken, die von ausserhalb der eigenen Stadtmauer kommen. Wurde ein «Fremder» angesprochen, so hatte er das also für eine Ehre zu halten. Es war bei den Burgern mit wenigen Abänderungen so geblieben, wie es zu Grossvaters Zeiten, vor 200, 300 Jahren gewesen war, im Guten wie im Gegentheiligen. Nicht nur das gewaltige chinesische Reich hatte seine Mauer zum Abschlusse gegen aussen, sozusagen jede Stadt war ein Stückchen China — das weiss ein Jeder, der sich z. B. von der alten freien Reichsstadt Frankfurt erzählen lässt. Gut, reell, von einer gewissen patriarchalischen Biederkeit und Grobheit war da das Leben; viel Neues entstand nicht unter der Sonne, die auch auf solche Flecken der Erde scheint und das Leben des Burgers war nicht dazu angethan, nervöse Arbeits-Ueberreiztheit hervorzurufen, wogegen ein «Schläglein», ein Schlag, ich



Leopold von Kalckreuth, München. Landschafts-Studie.

meine jene, die dem Leben ganz oder stellenweise ein Ende machen, nichts seltenes, deren Ursache aber nicht in den trefflichen städtischen Wasserleitungen, eher in den städtischen Weinkellern zu suchen waren.

Ja, sie fiel mir oft ein, jene Zeit des behäbigen Burgerthums, in die ich als Kind noch hineingerochen hatte, wenn ich mir heute die holländischen Maler unserer Tage anschaue. Jedes einzelne Bild verräth angestammtes Können, die vielen Bilder aber sehen aus, wie eine Familie unter deren Gliedern eine nicht zu verkennende Aehnlichkeit herrscht. Sie sind alle wohlgebildet, sie haben unsere Sympathie vom ersten Augenblicke an, denn sie gewähren ein recht eigentliches Ausruhen des Auges. Keine Kunststücke, keine Pröbelei, kein Haschen nach Effecten noch ein Experimentiren, bei dem möglicherweise etwas herauskommen kann (ein Grundsatz, den heute ziemlich viele der Malenden — nicht der Künstler haben), nein, Alles ist positiv, es ist so wie es gewollt war, kein neckischer Zufall hat Dinge auf die Leinwand gezaubert, die nie zum zweiten Male gelingen, will man sie mit Absicht machen. Und dabei sind es Bilder, die wohlthuend berühren und immer daran erinnern, dass schon vor zweihundert und mehr Jahren dort in der Tiefebene an der Zuydersee die Kunst blühte, an deren vorzüglichen Werken wir uns heute noch freuen. Dass daraus ein Nichtholländer den Schluss gezogen hat, hauptsächlich die Niederdeutschen seien unter allen deutschen Stämmen das zu vielen schönen Dingen berufenste Volk, dafür können die Holländer selbst nichts. Sie waren sicherlich erstaunt, ihren Rembrandt plötzlich zu einer pädagogischen Grösse emporgeschnellt zu sehen, eine Eigenschaft, von der sie als Landsleute gewiss nicht eher etwas wussten, als bis ein Fremder kam und es ihnen erklärte. Darauf kam, wie bekannt, ein Anderer, der offenbar auch, aber nicht als Anonymus, berühmt werden wollte und sagte dem erstaunten Holland, was Rembrandt eigentlich alles nicht gewesen sei und was er alles nicht gemalt habe. Und solchem Zeug streut man bei uns Lorbeeren, bis dann ein Berufener von aussen kommt, und uns sagt, wir begingen einen Blödsinn nach dem andern! Närrische Welt! Wir Deutschen haben es doch immer mit anderer Leute Dinge zu thun und fänden eigentlich genug Arbeitsstoff im eigenen Lande! Und wenn dann Noth an Mann geht, macht man Lotterien zum Wohle der fernen Aequatorial-Colonien und erübrigt dabei so viel, um auf einem afrikanischen See mit Ach und Krach ein deutsches Schiff fahren lassen zu können! Heiliger Juvenal, warum schriebst Du Deine Satiren um so viel zu früh!

Uebrigens sei, da wir von Lotterien reden, gleich gesagt, dass die holländische Kunst nichts mit solchem Hazardspiel zu thun hat, bei dem blos zuweilen Treffer, öfter noch Nieten herauskommen, was bei anderen in der Ausstellung vertretenen Nationen deutlich zu bemerken ist. Diese trefflichen holländischen Leistungen sind uns nach und nach liebe alte Freunde geworden, deren Physiognomie sich tief, tief in unser Gedächtniss eingegraben hat. Wir kennen sie auf grosse Entfernung hin schon. Was braucht's da Catalog und Unterschrift, schon beim Eintreten grüssen wir sie alle von weitem, Dich *Mesdag*, *Weissenbruch*, *Maris*, *Neuhuys*, *Apol*, *du Chattel*, *Leemputten*, *Sande-Bakhuyzen* und Dich, Du allertrefflichster der niederländischen Landschafter: *de Bock!* Welche Ruhe liegt in dem Gelände, das er mit dem einen Bilde gibt, wo über seichten Tümpeln und abgerutschtem Erdreich buschige Baumkronen sich erheben, an denen vorbei man hinausschaut ins flache Land, über das abendliche Wolken dahin ziehen! Und wie ehrlich, breit gemalt ist nicht der Weg zwischen den niedrigen Hügeln mit der geborstenen Rasendecke und dem darunter herabrutschenden Sande! Immer reizvoll und neu wirken die Arbeiten *Gabriel's*, durch eine grosse Reihe von ganz- und halbfertigen Bildern lernen wir diesmal auch den verstorbenen *Mauve* kennen, aus einer Reihe frischer Naturstudien lässt sich bei *de Haas* ersehen, um wieviel werthvoller oft der directe Eindruck zu halten ist gegenüber dem durchgearbeiteten Atelier-Bilde.

Abweichend von vielen seiner Landsleute zeigt sich *W. de Zwart* durch den etwas schwärzlichen Ton, der durch manche seiner übrigens sehr frisch und sympathisch berührenden Bilder zieht, indessen treten doch alle zurück gegen einen, gegen *Courtens.* Er ist mit einem grossen und vortrefflichen Paradebild angerückt, betitelt «La pluie d'or» — ein Thema, das schon zur Genüge abgehandelt worden ist, mit und ohne sentimentale Figuren. Das Ganze ist ein herbstlicher Laubgang, über den sich die Wipfel Jahrhunderte alter Bäume wölben. Das Laubwerk hat sich verfärbt, es glänzt im Schimmer des warmen Octobertages wie



Otto Strützel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein heiterer Märztag.



Gold; die langsam, schwankend vom Windhauche niedergetragenen Blätter leuchten, trifft sie da, dort ein Sonnenstrahl, auf, wie blinkendes Metall. *Courtens* grosses Bild hat keine Spur von weichlicher Romantik an sich, es ist kein Scheiden mit Seufzern, keine declamirende Todesahnung, kein weinerlicher Zug darin, sondern ein Stück Naturpracht, die sich im Herbst anders zeigt als im Winter oder im Frühjahr, es ist die frohe Interpretirung des Wandels:

In dieser Wipfel leisem Rauschen
Ist mir, als hört' ich Kunde weh'n,
Dass alles Kommen und Vergeh'n
Nur heimlich still vergnügtes Tauschen.

Vielleicht würde ein Anderer, dem solch ein Wurf geglückt, vielleicht gerade mancher Niederländer, nun seiner Lebtag nichts Anderes mehr malen als herbstliche Parkwege — ist es doch vor Allem ein «verdienstlich» Ding, sich Mittel und Wege künstlerischer Absatzfähigkeit durch ein bestimmtes Repertoire stets offen zu halten und, wenn es gerade die Umstände erlauben, ausnahmsweise einmal etwas Anderes zu machen als was man gut auswendig gelernt hat und womit man überall gefällt, wenn man zum ersten Male auftritt, vielleicht auch noch beim Wiederkommen, in dritter Auflage aber bereits nicht mehr. Beim Maler des «Hyazinthenfeldes» (Jahres-Ausstellung 1889) ist das nicht zu befürchten — er hat der Probleme noch zu viele zu lösen, ehe er sich in den malerischen Ruhestand begibt und sich innerhalb der Gränzen eines bestimmten Registers hält, das bei vielen niederländischen Künstlern die Richtschnur für's ganze Leben bildet. *Courtens* gehört der «Gilde» offenbar nicht an, die in pietätvoller Art der Väter Werke und Gewerke zum Zielpunkte eigenen Schaffens jahraus jahrein auf's neue macht und damit die Säle hierfür passend geleiteter Ausstellungen füllt, ehrlichen Handel treibend und von der gebotenen Gastfreundschaft reichlich Gebrauch machend; grösser noch ist die Menschengilde, die gerne statt des dargebotenen kleinen Fingers die ganze Hand nimmt, das eigene Haus aber sorgfältig zusperrt, wenn fremder Besuch naht. *Courtens*, um nicht zu weit vom Thema abzuschweifen, hat mit der «Pluie d'or» einen trefflichen Wurf gethan, und dennoch möchte ich einem andern unter seinen zehn ausgestellten Bildern den Vorzug geben. Es ist weniger auffallend, es vereinigt in sich nicht so viele in die Augen stechende Eigenschaften wie das grosse Repräsentations-Stück, vielmehr ist es bescheiden, ein wenig braun, ein wenig grau, aber malerisch fein und gleichzeitig dichterisch empfunden, auch ein Herbstbild, ein Waldinterieur mit langragenden Zweigen, die hinüber und herüber sich ob einem stillen Wasser wölben, ein schlicht Stück Natur, in schlichter Weise wiedergegeben. Es würde mich zu weit führen, sollte ich all seinen Arbeiten ein Wort widmen; verdienen würden sie es, denn es ist nicht Eines dabei, das nicht seine treffliche Eigenthümlichkeit hätte. Wem fiele es ein, im dunkeln Rahmen des nächtigen Meeres eine Welle zu malen! *Courtens* that es. In dieser einzelnen Erscheinung liegt eine ganze Welt von Wellen begraben, ein Meer von daherströmendem, schäumend berstendem, sich brechendem und wieder zu Wellen werdendem Elemente. Dieses eine Ding ist bei Gott mehr werth als manche grosse Marine — es liegt ein Zauber ganz eigener Art darin. Mit ein paar vorzüglichen See-Stücken erfreut uns *Le Mayeur; Clays* ist ebenfalls durch eine ganze Reihe von Leistungen vertreten, die alle eine nicht zu verkennende Familienähnlichkeit haben; am Ende hat sich der Künstler gar geirrt und aus Versehen die gleichen Bilder wieder geschickt, die schon im Vorjahre da waren? *Clays* hatte übrigens einmal eine Zeit, wo seine Bilder nicht nur geschätzt, sondern auch gut waren, zwei Umstände, die durchaus nicht immer parallel zu einander laufen. Für die königl. Pinakothek zu München ist ein Exemplar der neueren Periode erstanden worden und Münchener Maler haben mithin künftig Gelegenheit, das ganze Jahr hindurch zu sehen, wie ein Marine-Recept aussieht. Ein ganz reizendes kleines Ding — es tritt hinter die verkäufliche Durchschnittsgrösse, welche die meisten niederländischen Bilder haben, in den Dimensionen zurück — rührt von *C. van der Hart* her und stellt weiter nichts als ein Stück Weg zwischen hohen Plankenwänden mit Durchblick auf buschig grünen Hintergrund dar. Ausgezeichnet ist *Tholen's* Dünenlandschaft, sowie das Schlachthausinterieur, *Apol* giebt mit bekannter Bravour einige Abendstimmungen im Walde, *Verstraete* erfreut gleichfalls mit sehr tüchtigen Arbeiten u. s. w.

Wie mit den landschaftlichen Darstellungen so verhält es sich mit der Thiermalerei, die verhältnissmässig wenig Neues bringt: Die in's Wasser steigenden Kühe von *Wilhelm Maris* kennen wir zur Genüge, *ter Meulen's* Schafe gehen diesmal nicht unter, sondern neben

Weidenbäumen her, welche Neuerung wir mit Hochachtung begrüssen, *de Haas* gibt ausser einigen seiner bekannten Thierposituren diesmal ein paar Esel, *Charles Massaux*, der uns im Vorjahre durch die Kühnheit seiner Farbenbehandlung, das Thauig-frische seiner landschaftlichen Umgebung zu den breit gehaltenen Hauptpersonen seiner Bilder, Kühen und Ochsen, erfreute, ist neuerdings offenbar mehr in's Düstere der Farbengebung gerathen, gut sind die Bilder aber immerhin. Ein feintoniges Stück ist *Jan Stobbaerts'* dunstig-warmes Kuhstall-Interieur, das im Katalog als «die Mühlen von Saint-Pierre» aufgeführt ist.*) *Henriette Ronner's* Katzen sind zierliche Geschöpfchen und mit jenem Humor behandelt, der in den tollen Purzelbäumen junger Thiere überhaupt liegt. Das frischeste ohne Zweifel unter den niederländischen Thierbildern sind zwei Arbeiten von *George Breitner*, holländisches Militair, Cavallerie und Artillerie darstellend, keck und breit behandelt, gut gezeichnet.

Unter den Arbeiten rein figuralen Genres ist sehr viel Gutes, nichts ganz Hervorragendes, trotzdem eine ganze Reihe von *Israels'*schen Werken der Ausstellung einen besonderen Nachdruck verleihen sollten. Sie sind z. Th. aus sehr früher Zeit und für den «berühmten» *Israels* nicht immer kennzeichnend. Das mag daher kommen, dass sie, wie überhaupt die meisten holländischen Bilder, nicht vom Künstler, sondern von kunsthändlerischen Speculanten ausgestellt wurden, deren Interessen-Vertretung in München eifrigst betrieben wird. Natürlich muss man auch vor allen *Israels*, soll man von den Eingeweihten nicht als gänzlich talentlos angesehen werden, seine Reverenz machen und mit einstimmen in den Chorus der A-tout-prix-Anbeter: Wie schön, wie interessant, wie tief empfunden! — Ich muss anderseits gestehen, dass, hätte nicht ein weiser Hängecommissär die einzelnen Bilder von *Israels* unter andere vertheilt, sondern alle auf ein Häuflein zusammen gepfercht, man sich des Eindruckes einer gewissen Farbenmonotonie kaum würde entschlagen können, denn *Israels'* Sachen sehen mehr oder weniger fast alle aus wie die durch eine Rauchbrille angeschaute Natur, abgesehen selbstverständlich von der Form, die stellenweise vorzüglich durchgebildet ist, an anderen Orten aber in angenehmer Unbestimmtheit sich auflöst, so dass man sich unwillkürlich fragt: «Warum thut gerade der das?»

Israels ist der Armuths-Maler par excellence. Sind auch die angeschlagenen Töne etwas düster, so kann man anderseits nicht sagen, dass sie gleichzeitig ein «Vae possidentibus» in sich trügen. Sie haben nichts Unzufriedenes, nichts an sich, was an die Hartherzigkeit der Menschen und der ihnen durch eine weise Vorsehung zugetheilten Schicksale in auflehnender Art erinnert, vielmehr malt er die Armuth als solche, weil sie ihn in der Erscheinung als malerisches Sujet reizt; dabei hat er, abgesehen von allem Andern, das Verdienst, seinen Bildern den Stempel der Ungeschminktheit zu geben, niemals aber zu stark aufzutragen, um dadurch charakteristisch zu erscheinen, wie das zum Theil bei unseren Localberühmtheiten der Fall zu sein pflegt. *Israels'* arme Leute sind keine übelriechenden, von der Natur mit Verzeichnungen aller Art bedachten Erscheinungen, denen der widerwärtige Eindruck des Schmutzigseins anhaftet, und nichtsdestoweniger sind sie doch real, es sind lebende, wahre Gestalten. Unter ihnen hat der Autor offenbar bis zur Stunde noch keine für würdig befunden, sie zur Interpretirung des modern-malerischen Christenthums zu benützen, das in vielfach veränderter (ob verbesserter, mag jeder einzelne Fall entscheiden) Auflage des Urtextes heute eine Menge von nicht-theologischen Köpfen beschäftigt und damit den beglaubigten Dragomanen des himmlischen Reiches gewiss manches Aergerniss bereiten,

*) Wie komisch oft unsere Münchener Muster-Cataloge wirken, möge hier durch ein paar Beispiele gezeigt werden. Da trug z. B. die Darstellung eines durch Blutrache gefallenen und seines Hauptes beraubten Montenegriners in einem früheren Cataloge die Bezeichnung: «Pfirsich-Stillleben»; eine Judith, in der Linken das Haupt Holofernes schwingend, während die Rechte das mächtige Schwert hält, war in neckischer Weise von den Catalog-Verfassern mit dem Titel: «Gelegenheit macht Diebe» bedacht worden. Es ist — das mag wiederholt hier gesagt sein — eine unumstössliche Thatsache, dass die Münchener Ausstellungs-Cataloge von jeher auf einem ziemlich primitiven Standpunkte sich befanden, trotzdem, vielleicht auch «weil» eine Catalog-Commission, bei der offenbar kein Mensch eine Ahnung von der Herstellung eines Cataloges hat, sich mit der Sache beschäftigte und das wichtige Amt von Richtern über zulässige oder unzulässige Zeichnungen innehatte. Wir haben das Unzuverlässigsein der Cataloge in erster Linie ebenfalls unserer Fremden-Liebe zu verdanken, der zufolge allen Ausländern das Einsenden von Bildern noch immer gestattet ist, wenn für Münchener Künstler selbstverständlicher Weise längst alle Thore sich verschlossen haben und jeder Statutenumgehung ein dröhnendes «Noli me tangere» entgegen geschmettert wird. Wer einen zuverlässigen Catalog haben will, kaufe ihn 14 Tage vor Schluss der Ausstellung — was vorher erscheint, war von jeher unzuverlässig. Natürlich sagen Jene, die es blos mit der «hohen» Kunst zu thun haben, es sei Nergelei, sich über einen schlechten Catalog zu beklagen; ihrer Meinung nach hat das ausstellungsbesuchende Publikum blos die Pflicht und Schuldigkeit, Bilder zu kaufen und im Uebrigen zu schweigen.

besonders, wenn diese sich selbst von der Rednertribüne herab künstlerischer Neigungen rühmen. *Israels* legt, wie gesagt, seinen Schöpfungen nichts Anderes zu Grunde als das, was sie darstellen sollen. Unter der ziemlich grossen Reihe von Bildern, die seinen Namen tragen, sind Arbeiten von ganz verschiedenem Werthe, sowohl was ihre Erscheinung, als auch ihren künstlerischen Gehalt betrifft. Interessant ist es immer, verschiedene Phasen eines Künstlers verfolgen zu können und von diesem Standpunkte aus muss man wohl auch einige sehr früh datirte Sachen von ihm aufnehmen. Sie sind farbiger als seine jetzigen Schöpfungen, aber die Farbe hat etwas Unfreies, sie hat mit der specifisch niederländischen Atmosphäre ebensowenig etwas zu thun, als diese sich in *Israels*' heutiger Malerei irgendwie ausprägt; dennoch wohnt diesen Letzteren oft eine Stimmung eigener Art inne. Der Maler führt uns z. B. in eine einfache Stube, in deren einer Ecke der Bettverschlag steht. Dort liegt eine ältliche Frau; ihre Blicke sind auf ein kleines Mädel gerichtet, das in der Nähe sitzend sich zu schaffen macht, vielleicht noch gar keine Ahnung hat, dass es einen Tod, ein Sterben, ein Verlassenwerden gebe. Was sonst bei *Israels* auffällt, ist das völlige Fernbleiben gewisser Aeusserlichkeiten, die manchem tüchtigen Künstler schliesslich derart fest anhängen, dass er sie ganz einfach nimmer los wird — ich brauche nur z. B. an die von *Breton* und anderen Zeitgenossen innegehaltene Horizonthöhe zu erinnern. Das ist bei *Israels* ganz und gar nicht der Fall, denn sein grosses Bild «Netzflickerinnen» stellt sich in dieser Hinsicht ganz anders als die mit Tragkörben versehenen Weiber, welche über die Düne niedersteigen, das bei Nacht über einen Feldweg heimkehrende Weib oder die Mutter mit dem Kinde, die vom Rande der Düne auslugt nach dem Boote, das den Vater bringen soll. *Israels* steht seinen Stoffen in Bezug auf die formelle Gestaltung völlig frei, systemlos gegenüber und das stellt ihn ungemein viel höher als manch' Anderen, der sein Steckenpferd bis an's selige Lebensende reitet oder geritten hat.

Als Schüler von *Israels* mögen hier die beiden Maler † *Artz* und *Neuhuys* aufgeführt sein, die auch diesmal durch respectable Leistungen vertreten sind, darunter der erstere bescheidenerweise mit blos 15 Stück — hoffentlich bekommen wir nächstes Jahr den ganzen Nachlass zur Ausstellung! Nach Goethe's Ausspruch sind nur Lumpe bescheiden — wir haben es also den zahlreich vertretenen Ausländern gegenüber nur mit Gentlemen zu thun! Wohl uns!

Entschieden pessimistischer drückt sich in Bezug auf das soziale Elend *Alexander Struys* in seinem Bilde «Geen Brod» (Kein Brod) aus. Dumpfes, düsteres Gefühl beherrscht die ganze Situation: Der Vater, ein Arbeiter, steht stumpf brütend an den Tisch gelehnt, die Mutter vergräbt ihr Antlitz in den Händen, nur das Kind sagt vielleicht in harmlosem Tone, der noch an gar keine Klage erinnert: «Ich habe Hunger»! Es ist, als wäre das Ganze eine geistreiche, tief empfundene Illustration zu Zola's «Le chomage» (Contes à Ninon) « . . acht Tage ohne Arbeit reichen aus, um mit dem kleinen Besitz aufzuräumen, — das Letzte ist schon fort, sogar das Futter der Matraze, jetzt ist nur noch der Leinen-Ueberzug da. Nachmittag war sie bei ihrer Schwester, um ein Stück Geld zu borgen; dort ist das Elend noch viel grösser und beim Fortgehen hat sie versprochen, ein Stück Brod wenigstens zu bringen, wenn der Mann nicht mit leeren Händen zurückkehre. —

Er kommt aber nicht, es regnet, es ist kalt, durch den dünnen Indienne-Stoff des Kleides schlägt der Wasserstaub der auf das Pflaster vor der Hausthüre fallenden, berstenden Wassertropfen durch. Immer wieder streckt sie den Kopf vor, um in die Strasse hinauszusehen, um ihn zu erblicken, den sie erwartet — — Endlich kommt er, er schleicht an den Häusern hin wie ein Uebelthäter, sie geht ihm entgegen, sie fragt ängstlich — — Nun? Und er antwortet nicht. Sie steigen die Treppe hinan, die Kleine schläft nicht; sie sitzt auf dem Rande eines alten Koffers, die kleinen, blau angelaufenen Füsschen herabhängend; die wenigen Lumpen, die als Kleider dienen, presst das Kind gegen den Körper. — —

Hat denn wohl alle Welt Hunger?

Immer schon hat sie darüber nachgedacht, sie hat sich Mühe gegeben, sich daran zu gewöhnen, es geht nicht. Vielleicht ist sie dafür noch zu klein, man muss wohl grösser sein, um darin wissend zu werden. Die Mutter weiss es bestimmt, nur wird es wohl den Kindern verschwiegen. Und wenn sie früge, wer denn die Kinder in die Welt setze, damit sie Hunger leiden?

Und wie hässlich, wie ungemüthlich ringsum? Am Fenster flattert ein Fetzen des Matratzentuches, womit die Mutter das Loch verstopfte, weil der Wind gar so arg hereinblies, die paar Möbel sind völlig lendenlahm

und verlottert, das ganze Gemach trägt den Stempel bitterer Hoffnungslosigkeit! Zwinkernd mit den halb geschlossenen Augen sieht die Kleine statt des verlöschenden Kerzenstumpens, der hin und wieder aufflackert, ein Gemach um sich, von dessen goldenen Wänden die Strahlen tausendfältiger Lichter zurückgeworfen werden. Ja, ja; in ein solches Gemach möchte sie — da kommt wieder ein Windstoss durch das nothdürftig verstopfte Fenster und die Kleine bekommt einen Hustenanfall, dass ihr die Thränen aus den Augen rinnen. Früher, da hatte sie Angst, wenn man sie allein liess — jetzt ist sie gleichgültig dagegen; glaubt sie doch, die Mutter sei gegangen etwas zum Essen zu holen, da man seit gestern nichts mehr zu sich nahm. Natürlich, wo sollte sie sonst hin sein! Kommt die Mutter zurück mit Brod, dann wird das in ganz, ganz kleine Stückchen zerschnitten, wovon man dann eines nach dem andern essen wird — ach, man kann auch mit Brod spielen — das wird schön sein!

Und jetzt ist die Mutter gekommen, der Vater schliesst die Thüre, die Kleine schaut nach der Beiden Hände neugierig, und da sie nichts sagen, so sagt sie endlich etwas — — «Ich bin hungrig, hungrig!»

Der Vater steht in einem dunkeln Winkel, den Kopf zwischen die Fäuste gepresst, Gott weiss, was ihm im Hirne herumgeht! Die Mutter hat geweint und dann die Kleine so gut zugedeckt als es ging. Sie deckt es zu mit Allem, was zu Gebote steht und sagt ihr dann: «So sei doch ruhig mein Kind und schlafe.» — Ja schlafen, wenn die Kälte den Körper schüttelt, dass die Zähne klappern und dabei dennoch in der Brust dieses heisse, brennend heisse Gefühl! Sie umschlingt zärtlich Mütterchens Hals und flüstert ihr zu: «Warum haben wir Hunger?» — —

Das ist ein Stück Zeit- und Menschengeschichte, mit der sich die Kunst keiner andern Periode befasst hat. Malten andere Zeiten den Glauben und seine Märtyrer, so sind an ihre Stelle für unsere Tage jene getreten, die da fragen: «Warum haben wir Hunger?» In solchem Bilde liegt ein demonstrativer Zug, der die Zeit charakterisirt, der Zug nach jener Gerechtigkeit, die Allen zu essen giebt und den Brotwucher als den Feind von Tausenden und aber Tausenden mit allen Mitteln bekämpft, bekämpfen muss, soll nicht das hohläugigste aller Gespenster die Menschheit zur Verzweiflungsthat führen! Was haben sie dabei schliesslich zu riskiren!

Ueber das *Struys*'sche Bild wird natürlich von vielen Seiten der Stab gebrochen werden, weil es als eine tendenziöse Arbeit aufgefasst werden kann, während es doch im Grunde genommen nichts Anderes als die Darstellung einer Thatsache ist, die man tagtäglich sehen kann, will man nur die Augen aufmachen.

Henry Luyten ist durch eine sehr umfangreiche, mit vielen Figuren gefüllte Leinewand vertreten, die eine Arbeiter-Versammlung zeigt. Drohende Geberden, geballte Fäuste, geschwungene Prügel und ein am Boden liegender, am Kopfe Verwundeter zeigen, dass es da ziemlich lebhaft zugeht. Manch gute Seite haben seine zwei landschaftlichen Leistungen: «Abend-Dämmerung» und «Regenwetter».

Unter den übrigen niederländischen Figurenmalern sind noch eine ganze Reihe von Bedeutenderen und Braven, auch solchen «bonae voluntatis» zu nennen — doch verweise ich in dieser Hinsicht auf den Catalog, so sich in diesem Jemand zurechtzufinden vermag, und beschränke mich im Uebrigen nur auf ein paar in's Gewicht fallende Nummern. *Blommers*' Strandscenen sind so bekannt, dass sich nichts Neues über sie sagen lässt, *Henkes*' Alte, die am Fenster sitzend liest, vertritt ihren Autor ganz gut, *de Watte* steht offenbar mit seiner durchaus gesunden Anschauungsweise ausserhalb der zünftigen Niederländer, *P. Oyens* ist in der Farbe kraftvoll und angenehm wirkend geblieben wie in seinen früheren Nummern, *Bisschop* hat die alten Vorzüge und die alte Langeweile in seinem Bilde «Die grosse Frage», ein Thema, das ihm offenbar sehr geläufig ist und vielleicht ohne Schaden gelegentlich einmal durch eine andere Nummer seines Repertoirs abgelöst werden könnte, *ten Kate* kennen wir ebenfalls als eine tüchtige Kraft, auf *Léon Brunin's* reichem Stillleben sprechen die menschlichen Erscheinungen noch beinahe ein Wort mit, sind aber sehr geschickt behandelt, *Evert Jan Boks* lehrt mit seiner beim Schmause durch die Herrschaft überraschten Dienerschaft, dass es auch anderswo noch Leute gibt, die am Anekdotenhaften in der Malerei Gefallen finden. Wir wünschen ihm Glück, dass er kein Münchener Maler ist, kraft seines ausländischen Heimathsscheines einen vorzüglichen Platz hat wie *W. Hamel* (von dessen vierzehn juryfrei ausgestellten Bildern leicht zwei Drittel hätten anderswo zur Verwendung kommen können), und wünschen ihm ferner, dass wenn er langweiliges, abgedroschenes Zeug



Adolf Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Prozession in Gastein.

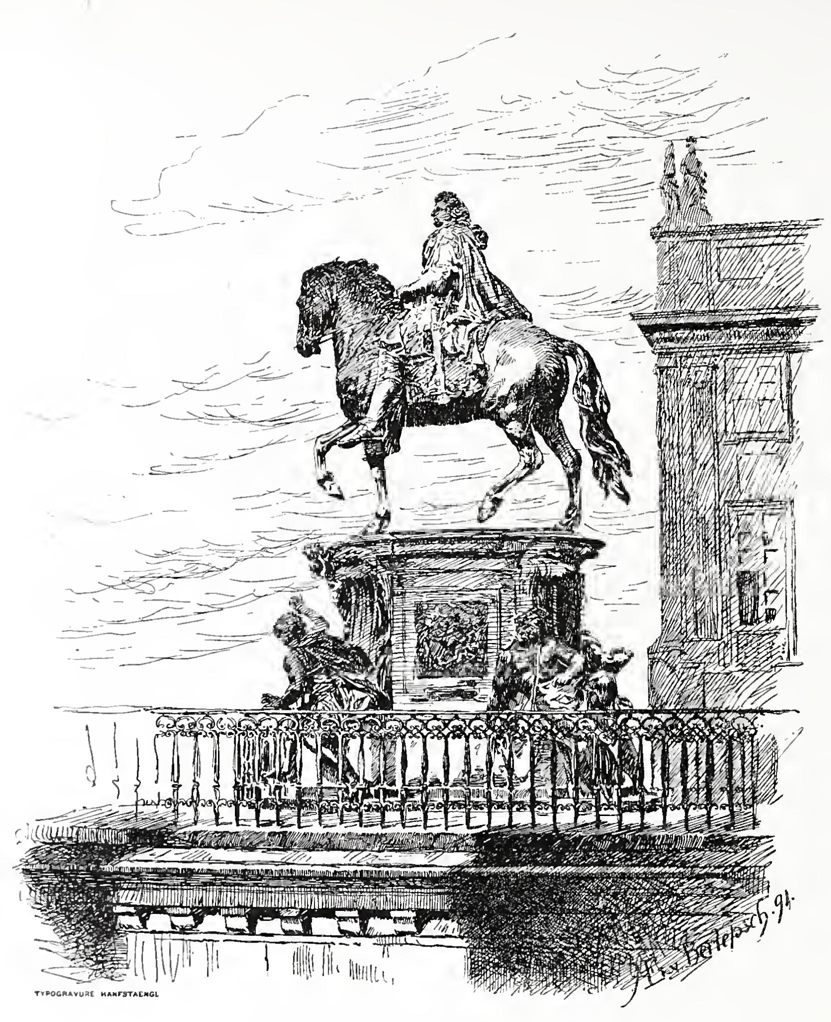


malt, er sich doch ein Beispiel an den Spaniern nehmen möchte, die ihre zum Theil recht unerquicklichen Bilder wenigstens mit einer gewissen Routinirtheit zu drapiren verstehen. *Madiol* (Vater) ist ein tüchtiger Zünftiger älterer Ordnung, *Albrecht de Vriendt's* «Unterhaltung der Prinzessin» ist ein Costümstück ohne Reiz, wie man sie vor Zeiten in München auch einmal hoch hielt, wogegen die Arbeiten seines Namensvetters *Julian de Vriendt* zum Mindesten zeigen, dass ihr Autor die mittelalterlichen Meister des Niederrheins kennt und auch ein modernes Portrait zu malen versteht. *van Hove's* «heilige Familie» ist offenbar als Exempel aufgeführt, was man als Ausländer für geschmackloses Zeug in München ausstellen dürfe*). Schliessen wir mit ein paar Arbeiten, die wirklich erfreuend sind, so müssen in erster Linie eine Reihe Bilder von *Franz von Leemputten* erwähnt werden, die mit zum Besten der niederländischen Abtheilung zählen. Seine «Spitzenklöpplerinnen» ebenso wie die «Heimkehr vom Markte» sind durchaus hervorhebenswerthe Leistungen, hinter denen eine ganz gewaltige Portion feinen künstlerischen Naturstudiums steckt. Eine sehr tüchtige Arbeit ist weiterhin ein sitzender weiblicher Act von *Gustave Vanaise* in Brüssel, der freilich in der ganzen Anschauung etwas Französisches, nichts niederländisch Zünftiges hat und durch die Feinheit der Zeichnung ebenso wie der Farbe als eine kleine Perle der Ausstellung bezeichnet werden kann. Soll dieser Abschnitt der Besprechung der 1891er Ausstellung mit einer ganz grossen Nummer seinen Abschluss finden, so kann das nur durch die Nennung des Namens *Emile Wauters* geschehen. Zwar lebt der Künstler in Paris, doch zählt er mit zu den Niederländern. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, sollten die Vorzüge seiner Portraits hier des Näheren erörtert werden. Sie sind treffend aufgefasst und gut gemalt, mag auch vielleicht der eine und andere Nergler etwas in Bezug auf Kleinigkeiten zu erinnern haben. Die ganze Art der Portraits athmet künstlerische Freiheit, man erkennt, dass der Künstler seiner Sache wegen malte, nicht bloss der Bestellung zu Liebe, dabei sind die Dargestellten Menschen, keine Decorationsstücke. Uebrigens muss zugestanden werden, dass die Portraits, die diesen Standpunkt vertreten, mehr und mehr von unseren Ausstellungen verschwinden und eigentlich künstlerischen Leistungen Platz machen.

Das nächste Mal ein Wort über England, Schottland und die deutsche Abtheilung, ein andermal dann die Romanen: Italiener, Franzosen und Spanier.

*) Uebrigens hat es mich komisch überrascht, gelegentlich beim Durchblättern des Cataloges drei Seiten, 96, 97 und 98, zu finden, die blos fremde, fast ausschliesslich niederländische Namen enthielten. Dabei ist der Catalog nicht etwa nach Nationalitäten geordnet.





Standbild des Grossen Kurfürsten.

MODERNE BERLINER PLASTIK

VON

R. GENÉE.



Eine Stadt von ausgeprägt historischer Physiognomie ist Berlin niemals gewesen. Die Anfänge der Stadt sind allerdings in ziemlich ferner Vergangenheit zu suchen; aber damals war Berlin arm, unbedeutend und nüchtern. Die Entwickelung zu einer «grossen Stadt» begann erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter der Regierung des «grossen Kurfürsten», aber von da ab war das Wachsthum Berlins mit einigen Unterbrechungen ein dermaassen progressives, dass das kleine «alte Berlin» von der Neuzeit in immer gesteigertem Tempo überwachsen wurde. Auch noch vor vierzig Jahren, als an die Hauptstadt des deutschen Reiches noch nicht zu denken war, und als Bismarck erst als Bundestagsgesandter nach Frankfurt kam, musste man den Kern des wirklichen «alten» Berlins noch aufsuchen. Es war derjenige Theil der Stadt, der jetzt als Berlin C bezeichnet wird, und dessen Kernpunkt — in der Richtung von West nach Nord-Ost — die alte «Königstadt» vom Schlossplatz bis zum Alexanderplatz war.

Trotzdem muss es zugestanden werden, dass kaum eine der neueren Städte in ihren monumentalen Schöpfungen, und zwar ebensowohl in der Sculptur wie in der Architectur, die historische Entwickelung des Staates bis zur Erstehung des deutschen Reiches in so geschlossener Vollständigkeit zeigt, wie gerade Berlin. In der Architectur reihen sich chronologisch aneinander die Namen: *Schlüter*, *Eosander von Goethe*, *Knobelsdorf*, *Langhanns* und *Schinkel*. Reicher noch ist die monumentale plastische Kunst Berlins vertreten. In ihr ragen auch noch heute die drei grössten Künstler über alles Mittelgut mit ihren Schöpfungen gleich Wahrzeichen empor. Es sind dies *Schlüter*, *Schadow* und *Rauch*, und diese sind es auch, welche vorzugsweise dazu berufen waren, die Entwickelung der preussischen Geschichte durch ihre Kunstwerke monumental zu verherrlichen.

Ueber *Andreas Schlüter's* unvergleichliche Reiterstatue des Grossen Kurfürsten braucht nichts mehr gesagt zu werden, denn über diese Schöpfung sind Künstler und Laien einig in der Bewunderung. Es ist sehr bemerkenswerth, dass mit der statuarischen Verherrlichung des Grossen Kurfürsten, als des eigentlichen Begründers der brandenburgisch-preussischen Macht, für Berlin auch dasjenige plastische Kunstwerk entstand, in welchem wir den Ausgangspunkt für die nachfolgenden Phasen der Berliner monumentalen Sculptur zu erblicken haben. Wir werden deshalb auch in der Betrachtung der neueren Erscheinungen auf diesen bedeutungsvollen Ausgangspunkt zurückzugehen haben, um die weitere Entwickelung bis zur Neuzeit flüchtig zu skizziren. So viel Grosses und Schönes seit den nahezu zweihundert Jahren in Berlin von mehr oder minder bedeutenden Künstlern geschaffen wurde, so überragt dennoch das *Schlüter*'sche Werk durch seine imponirende Kraft und einheitliche Gedrungenheit die ganze spätere Zeit und scheint uns sagen zu wollen, dass eine solche Grösse des künstlerischen Genies nicht in jedem Jahrhundert wiederkehrt.

Wer daran zweifelt, dass auch das so vorherrschend moderne Berlin als Stadt wirklich malerische Veduten aufzuweisen hat, der begebe sich vom Schlossplatz über die «Lange Brücke» (richtiger als die Kurfürsten-Brücke bezeichnet) und biege vor dem Eingang zur Königstrasse nach rechts längs dem Wasser ab, um sich dann umzuwenden und das Reiterbild des Kurfürsten halb von der Rückseite vor sich zu haben. (Auf der oben eingefügten Zeichnung sieht man es im Profil am Eingang zur Königstrasse.) Hier hat man in der That ein Bild von eigenartiger Grösse vor sich. Zunächst links zur Seite, jenseits des Wassers, bilden die dunkelgrauen, schwermassigen Hinterhäuser der mit ihrer Hauptfaçade die «Breite Strasse» schmückenden alten Marstallsgebäude (aus der Mitte des 17. Jahrhunderts) den einfachen Vordergrund. Im Mittelpunkte des malerischen Bildes zeichnet sich das Denkmal des Kurfürsten in seinem schweren dunkeln Erz und dem Patina-Schimmer kräftig und gewaltig ab, und den ganzen Hintergrund bildet das colossale Schloss, von welchem wir hier den südöstlichen Prachttheil, sowie in malerischer Perspective die nach der Spree zu gelegene Ostseite, den ältesten Theil des Schlosses, mit seinen Giebeln und Erkerthürmen überblicken. *Schlüter's* Meisterschöpfung wurde 1701 im Guss begonnen und 1703 konnte das Werk aufgestellt werden. Und als der erzene Held von Fehrbellin dastand auf weissem Marmorpostament — (die an demselben befindlichen vier gefesselten Gestalten wurden nach *Schlüter's* Angaben von den Bildhauern *Baker*, *Brückner*, *Henzi* und *Stahl* im Grossen modellirt) — da wendete sich des Herrschers Antlitz schon einem Königsschlosse zu, welches — zum Theil auch durch *Schlüter's* geniale Thätigkeit — aus einem Labyrinth verschiedener Bauten aus früheren Jahrhunderten zu einem imposanten einheitlichen Ganzen sich herausgebildet hatte.

In der Zeit, welche zwischen *Schlüter* und dem zweiten der grossen Berliner Bildner liegt, war die plastische Kunst fast ganz vom französischen Zeitgeschmack beherrscht. Dass auch in dieser Zeit manche Bauwerke einen sehr beachtenswerthen künstlerischen Schmuck erhalten haben, zeigen uns zahlreiche Sculpturen und Reliefs am Zeughaus (darunter auch noch *Schlüter*'sche Arbeiten), sowie die plastischen Gestalten und bedeutenden Reliefs an den beiden 1785 vollendeten *Gontard*'schen Kuppelthürmen auf dem Gensdarmenmarkt, ferner die zur ehemaligen Königsbrücke führenden *Gontard*'schen Colonnaden und noch manches Andere.

Auf dem Wilhelmsplatze wurde schon 1769 und 1777 begonnen, den Platz, welcher erst später eine Zierde der Stadt werden sollte, mit den Helden des siebenjährigen Krieges zu schmücken. Die beiden ersten Feldherren, welche hier Aufstellung fanden, Schwerin und Winterfeld, waren von *Adam* und *Raenz* ausgeführt. Später wurden von *Jean Pierre Tassaert*, dem Lehrer *Schadow's*, die Statuen von Seydlitz und Keith hinzu-

gefügt. Während in den beiden erstgenannten Statuen noch dem Zeitgeschmack in dem römischen Idealcostüm der Zopfzeit gehuldigt wurde, trat doch schon *Tassaert* reformatorisch auf, indem er das Costüm der Zeit auch für das plastische Kunstwerk für berechtigt hielt. Aber erst seinem Schüler *Gottfried Schadow* blieb es vorbehalten, in seinen beiden Meisterschöpfungen, den Statuen Zieten's und des Fürsten Leopold von Dessau, das Costüm der Zeit mit solcher Künstlerschaft zu behandeln, dass kein Zweifel mehr an seiner Berechtigung aufkommen konnte. Die sechs Statuen auf dem Wilhelmsplatz waren in weissem Marmor ausgeführt, und so konnte man sie noch bis zum Jahre 1861 sehen. Hauptsächlich waren es Bedenken wegen der allmäligen Zerstörung des bei unserem Klima so empfindlichen Materials, welche in jenem Zeitpunkt eine Umwandlung der Marmorbilder in Erz veranlasst hatten. Dem Bildhauer *Kiss*, der damals mit Recht vielbewunderte Schöpfer der kämpfenden «Amazone», war die Arbeit übertragen worden, die vier Statuen von *Tassaert* und *Schadow* für den Bronzeguss neu zu modelliren, während die beiden älteren Figuren im römischen Costüm, Winterfeld und Schwerin, für das Costüm der Zeit gänzlich umgeschaffen wurden. Die drohende Zerstörung des Marmors mag jene Umwandlung nöthig gemacht haben, aber leider ist dadurch ein interessantes Stück Kunstgeschichte Berlins von einem seiner schönsten Plätze verschwunden. Die alten Marmorstatuen sind seitdem im inneren Hofe des Cadettenhauses in Lichterfelde aufgestellt.

Von sonstigen Kunstwerken *Gottfried Schadow's*, welche der Stadt zum Schmucke dienen, ist vor Allem die berühmte in Kupfer getriebene Quadriga auf dem Brandenburger Thor zu nennen, ein Kunstwerk, welches in seinen mächtigen Verhältnissen so vollkommen harmonisch zu der *Langhans*'schen Architectur des Thores wirkt. Nicht unerwähnt bleiben darf endlich von *Schadow's* Schöpfungen die eine der beiden colossalen Herkules-Gruppen, welche früher auf der ziemlich kleinen nach ihnen benannten Brücke zwischen der Neuen Friedrichstrasse und Monbijou standen. Die eine dieser Gruppen, Herkules den Centaur Eurytion erschlagend, war nach einem Kupferstich der Gruppe des *Giovanni Bologna* von dem damals 25jährigen *Schadow* ausgeführt; zu der anderen Gruppe, Herkules den Nemäischen Löwen tödtend, hatte *Schadow* die Modellskizze gemacht, deren grössere Ausführung dem Bildhauer *Boy* übertragen wurde. Nachdem die alte, überflüssig gewordene Herkulesbrücke beseitigt ist, haben die beiden Gruppen eine ausgezeichnete Aufstellung auf der neuen Brücke erhalten, die vom Lützowplatz nach der Friedrich Wilhelmstrasse führt und auf welche jetzt auch der Name Herkulesbrücke übertragen worden ist. Die ziemlich breite und nach allen Seiten hin freiliegende Brücke ist dadurch die imposanteste der Brücken Berlins geworden, und die mehr als hundert Jahre alten plastischen Schöpfungen erscheinen in dem neuesten Berlin auch in neuer Gestalt und sind von ausserordentlicher Wirkung.

Als wenige Jahre nach dem Tode Friedrich's des Grossen an des Bildhauers *Tassaert* Stelle der noch junge *Schadow* an die Academie berufen wurde, hatte er bereits während seines Aufenthaltes in Rom sich mit dem Entwurf zu einem Denkmal des grossen Königs beschäftigt und erhielt nunmehr den officiellen Auftrag zur Ausführung. Schon vorher hatte *Schadow* ein Standbild Friedrich's des Grossen für Stettin geschaffen, aber für die preussische Residenzstadt war eine viel grossartigere Schöpfung beabsichtigt. Zwei bedeutende Entwürfe des Künstlers kamen aber nicht zur Ausführung, und als lange Zeit danach sein grosser Schüler *Rauch* den Auftrag zu dem pompösen Reiterstandbild erhielt, konnte der alte *Schadow*, ein richtiges Berliner Kind, mit gewisser Selbstironie bemerken, dass sein Denkmalsproject «in Rauch» aufgegangen sei.

Da der Höhepunkt der künstlerischen Thätigkeit *Schadow's* in die letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt, so war er so recht zum Vermittler zweier Jahrhunderte bestimmt, und wie er diesen Beruf erfüllte, das ersieht man deutlich, wenn man von seinen nächsten Vorgängern auf seine Nachfolger blickt, von denen vor Allem der Eine berufen war, die Berliner Sculptur zu erhöhtem Ansehen zu bringen.

Mit *Christian Rauch*, dessen künstlerische Thätigkeit für Berlin 1811 begann und Ende 1857 mit seinem Tode abschloss, hatte in der That die neuere plastische Kunst Berlins ihren schöpferischsten und einflussreichsten Führer erhalten. Die Werke *Rauch's* sind so ausserordentlich zahlreich, dass sie hier, wo wir uns hauptsächlich mit seinen Nachfolgern zu beschäftigen haben, nur in flüchtigen Andeutungen bezeichnet werden können. Obwohl seine Hauptwerke der preussischen Residenz angehören, so reichte doch seine ausserordentliche

Production weit über die Grenzen derselben hinaus. Sein Ruhm verbreitete und befestigte sich zunächst durch sein allbekanntes Monument der Königin Louise im Mausoleum zu Charlottenburg. Es wurde bereits 1811 begonnen und im Jahre 1814 vollendet. Mit bewundernswürdiger feiner Empfindung hatte *Rauch* in diesem Kunstwerk die Aufgabe gelöst, in der liegenden Gestalt der Todten die vollendet schönen Formen des blühenden Lebens mit dem Eindruck des Todes zu versöhnen. Einige Jahre später entstanden die beiden meisterhaften Marmor-Standbilder vor der «Neuen» oder «Königs-Wache»: Die Feldherrngestalten von Scharnhorst und Bülow, welche in der lebendigen Auffassung und im besten Sinne realistischen Individualisirung wohl zum Vollendetsten zu zählen sind, was Berlin an Statuen besitzt. Auf der andern Seite des Platzes, jenen Statuen ungefähr gegenüber, erstand zunächst die so recht volksthümlich gehaltene Erzgestalt Blücher's (1826), welchem in viel späterer Zeit die weniger charakteristisch gehaltenen Figuren York's und Gneisenau's zugesellt wurden. *Rauch's* Hauptwerk sollte das grossartige Reiterstandbild Friedrichs des Grossen werden, welches nach zehnjähriger Arbeit 1851 enthüllt wurde. Sowohl in der Gestalt des Königs wie auch in den sehr zahlreichen Nebenfiguren des Denkmals hat sich die Künstlerschaft des grossen Meisters auch hierbei bethätigt. Leider nur konnte durch die Anhäufung der den hohen Sockel schmückenden, theils in voller Plastik, theils in Relief ausgeführten Figuren, dem Ganzen der Eindruck der Ueberladung nicht ferngehalten werden, und vor Allem steht die Reiterfigur des grossen Königs viel zu hoch, als dass man von irgend einem Standpunkte aus den richtigen Eindruck davon gewinnen könnte.

Von reinster Wirkung ist unter den sonstigen *Rauch*'schen Kunstwerken noch die am Bellealliance-Platz auf schlanker Säule leicht schwebende Victoria, welche den besten der von *Rauch* für die Walhalla bei Regensburg geschaffenen Victorien ebenbürtig ist. Schon in viel früherer Zeit war *Rauch* nebst anderen Schülern des Meister *Schadow (Fr. Tieck* und *Wichmann)* an den Figuren betheiligt, welche das bekannte Monument auf dem Kreuzberg schmücken. Der hier genannte *Fr. Tieck* hat bekanntlich manche gute Büste geliefert; auch die sitzende Figur Iffland's in dem kleinern Vorsaal des Königlichen Schauspielhauses ist trotz der idealen Gewandung, die hier keineswegs angebracht erscheint, ein von feinem künstlerischen Sinne zeugendes Werk. Weniger glücklich sind die beiden auf den Treppenwangen des Königlichen Schauspielhauses stehenden und in Erz ausgeführten Werke. Sowohl der Löwe und der Panther, wie auch die auf den Bestien sitzenden Genien fallen unangenehm durch ihre Steifheit in's Auge. Viel bedeutender ist die, den obersten First des Hauptgebäudes krönende, von *Rauch* und *Tieck* ausgeführte Gruppe, Apollo auf einem von Greifen gezogenen Zweigespann.

Da wir hier gerade mit dem Meisterwerke *Schinkel's* beschäftigt sind, möge auch gleich derjenigen unter den neueren Statuen Erwähnung geschehen, welche seit 1871 den Platz vor diesem Gebäude schmückt: der vielbesprochenen und ebenso heftig bestrittenen wie lebhaft bewunderten Schiller-Statue von *Reinhold Begas,* desjenigen Künstlers, der unter den Lebenden durch die Selbständigkeit seines Talentes unbedingt den ersten Platz einnimmt.

Das *Begas*'sche Schiller-Denkmal hatte das Missgeschick, für einen Platz bestimmt zu werden, auf dem es vor Allem durch die grossartigen Verhältnisse ihres architectonischen Hintergrundes etwas Kleinliches erhält. Der Uebelstand wäre weniger fühlbar, wenn der ursprünglich gehegte Wunsch zur Ausführung gekommen wäre, auf diesem Platze vor dem Schauspielhaus die drei Statuen: Lessing, Goethe und Schiller nebeneinander aufzustellen. In der Vereinzelung wird die Schiller-Statue von dem Gebäude erdrückt, welcher Eindruck auch durch die sie umgebenden Gartenanlagen nur wenig gemildert werden konnte. Diesem Umstande zumeist ist es zuzuschreiben, dass das Werk nicht seinem künstlerischen Werthe entsprechend zur Geltung kommt, während es zuvor, bei der Preisbewerbung um ein Schiller-Denkmal, den lebhaftesten und allgemeinsten Beifall, namentlich in den Kreisen der Künstlerschaft, erregt hatte. Die Selbständigkeit der Auffassung und das Phantasievolle, was allen Schöpfungen von *Reinhold Begas* eigen ist, tritt auch hier, sowohl in der Gestalt des Dichters selbst, wie auch in der Composition des ganzen Werkes, überzeugend hervor. Die vier allegorischen Gestalten (die tragische und die lyrische Dichtung, die Philosophie und die Geschichtschreibung) sind jede für sich von ernstem Gehalt, ohne die conventionelle Allgemeinheit, die wir an derartigem Allegorien-Schmuck kennen. In der Gesammtheit aber berühren sie dadurch etwas peinlich, dass alle vier Figuren an

dem Brunnenbecken in zu gedrückter Haltung sitzen. Wenn man neuerdings immer mehr darüber klagt, welchem Schicksal der weisse (carrarische) Marmor in den volkreichen Städten ausgesetzt ist, so erscheint allerdings bei diesem Schiller-Denkmal die Klage besonders begründet, denn so oft es auch gereinigt wird, so sieht es dennoch fast immer unrein aus.

Uebrigens ist das ganz eigenartige Talent dieses Künstlers keineswegs für die grosse Menge. *Begas* ist eine zu selbständige Künstlernatur, um bei dem grossen Strassenpublicum besonders beliebt sein zu können. In dieser Hinsicht ist *Schaper*, dessen Goethe-Denkmal keineswegs an die *Begas*sche Schöpfung hinanreicht, dem allgemeinen Geschmack viel entsprechender.

Ehe wir aber auf die neueren Werke zu sprechen kommen, ist noch Einiges aus der vorgängigen Periode zu überblicken.

Der älteste der Schüler *Rauch's*, *Friedrich Drake*, hatte gleich seinem Meister nicht nur für Berlin, sondern auch für ausserhalb eine reiche Thätigkeit entwickelt. In letzterer Beziehung mögen nur erwähnt sein: Die Statue Justus Möser's für Osnabrück, Friedrich Wilhelm's III. für Stettin, der Kurfürst Johann Friedrich für Jena und die Reiterstatue König Wilhelm's für Köln. Von seinen für Berlin geschaffenen Denkmalen errang ihm den grössten Ruhm sein liebenswürdiges Standbild König Friedrich Wilhelm's III. im Thiergarten. Sowohl durch treue Lebenswahrheit in der bürgerlichen Schlichtheit der Erscheinung und der charakteristischen Haltung, wie auch durch die höchst anmuthigen Reliefs an dem runden Sockel, die Segnungen des Friedens darstellend, verdient dies Denkmal die grosse Popularität, welche es erlangte. Ebenfalls in den Parkanlagen des Thiergartens hat seine Colossalfigur einer Winzerin, ein vielfach nachgebildetes Kunstwerk, Aufstellung gefunden.

Reinhold Begas. Marmorfigur am Zeughaus zu Berlin.

Unter den drei bronzenen Standbildern, welche den kleinen Platz zwischen der Schinkel'schen Bauacademie und der Schlossbrücke zieren, rührt die Hauptfigur, die Statue Schinkel's, ebenfalls von *Drake* her, aber sie gehört nicht zu des Künstlers besseren Werken; Haltung und Gewandung sind schwerfällig und dabei nicht frei von einer gewissen Manierirtheit, die sonst den Werken *Drake's* fern lag. Auch die daneben aufgestellten Figuren, Thaer und Beuth, von denen die erstere noch von *Rauch* begonnen war, aber von *Hagen* vollendet wurde, erheben sich kaum über das bescheidene Mittelgut. Auch wirkt bei diesen schlichten Gestalten die dunkle Bronze nicht günstig und ein paar colossale Marmorbüsten würden hier einen vortheilhafteren Eindruck machen. Uebrigens ist es fraglich, wie lange noch dieser sonst so hübsche stille Platz geduldet werden wird, und ob nicht auch er nach Niederlegung der Strasse «Schlossfreiheit» dem Zerstörungseifer zum Opfer fallen wird.

Ganz nahe diesem Platze bildet die breite Schlossbrücke, welche noch durch den kunstsinnigen König

Friedrich Wilhelm IV. den Schmuck der acht marmornen Doppelstatuen erhalten hat, den Uebergang zum alten Schlosse und zu den Museen. Die Breite der Brücke ist bedeutend genug, um eine solche pomphafte künstlerische Einfassung, wie sie durch die zwei Reihen der allegorischen Figuren erhalten hat, zu rechtfertigen. Aber in jener Zeit war die Nacktheit der mythologischen Gestalten als öffentlicher Strassenschmuck noch etwas so Ungewohntes, dass die «nackten Puppen» sogleich zur Zielscheibe schlechter Witze wurden. Der Geschmack hat sich seitdem geläutert; das einstmals Neue ist längst nicht mehr neu und desshalb berechtigt. Der Kunstwerth in diesen Bildwerken ist allerdings für den aufmerksamen Beobachter ein ungleicher, auch bei denjenigen, in welchen Nike und Pallas ihre Aufgaben verrichten, und deren Darstellung den Bildhauern *Drake*, *Albert* und *Emil Wolff*, *Schievelbein*, *Möller*, *Bläser* und *Wichmann* zufiel. Am günstigsten wirken naturgemäss jene Darstellungen, in denen die ruhigste Haltung geboten war, während die achte Gruppe, Iris den siegreich Gefallenen zum Olymp tragend, jedenfalls mehr ein Stoff für die Malerei war, als für ein am offenen Verkehrswege liegendes Werk der plastischen Kunst. — An einem anderen Platze Berlins wirkt die ähnliche Vereinigung plastischer Allegorien zu einem einheitlichen Zwecke ungleich günstiger. Es sind die Marmorbilder, welche den schönen Belleallliance-Platz schmücken und welche erst in neuerer Zeit um die Friedenssäule mit der schon erwähnten *Rauch'* schen Figur gruppirt wurden. Sowohl dieser anmuthige Mittelpunkt wie auch die territoriale Beschaffenheit des Platzes mit dem breiten Treppenaufgang unterstützen den guten Eindruck des Ganzen nicht wenig. An den Marmorgruppen sind die Bildhauer *Fischer*, *Franz*, *Walger*, *Albert Wolff* und *Hartzer* betheiligt gewesen. Auch ausserhalb des Halle'schen Thores wird dies hübsche Ensemble von Bildwerken fortgesetzt in den vier von *Geyer*, *Moser*, *Lürssen* und *Reusch* ausgeführten Marmorgruppen an der Brücke, die Schifffahrt und Fischerei, sowie Handel und Gewerbe versinnbildlichend.

Von diesem Ausflug nach dem entfernten südlichen Endpunkte der eigentlichen Stadt nach dem Westen und Nordwesten zurückkehrend, ist hier noch des letzten Werkes von *Drake* zu erwähnen. *Drake* war von den älteren Künstlern derjenige, welcher uns noch in die neue Zeit der zur deutschen Reichshauptstadt gewordenen preussischen Residenz hinüberleitete. Aber seine Colossalgestalt der vergoldeten *Victoria*, welche die 1873 vollendete Siegessäule krönt, sollte des Meisters Schmerzenskind werden. Und gerade die seit dem Jahre 1864 schnell aufeinander folgenden grossen Waffenthaten, welche mit dem Riesenkampfe von 1870 zur Entstehung des deutschen Reiches führten, waren es, welche die Schwierigkeiten für dies Siegesmonument mehrten, denn durch sie hatte der ursprüngliche Plan fortwährend Veränderungen zu erleiden, deren Folge war, dass zuletzt der ganze Bau der organischen Einheitlichkeit entbehrte. Und dieser Uebelstand musste auch auf die *Drake*'sche Figur der Victoria von nachtheiligem Einfluss werden. Sie ist nicht mit dem ganzen Bau als ein mit demselben ursprünglich und organisch verbundener Theil erwachsen, und dadurch kamen zunächst Schwankungen in die Bestimmung der Grössenverhältnisse. Infolge dessen hat kaum eine andere monumentale Kunstschöpfung Berlins so scharfe Kritik erfahren müssen, wie dieses gewaltige Siegesdenkmal, und auch die *Drake*'sche Figur hat darunter zu leiden gehabt. Bei der gewaltigen Höhe der Säule von mehr als 50 Metern und bei der Berechnung ihres der Höhe entsprechenden Umfangs und des tempelartigen Unterbaues das richtige Grössenverhältniss der die Säule krönenden Figur festzustellen, war jedenfalls eine schwierige Aufgabe, und in dem Bestreben, die Figur selbst in ihren Verhältnissen noch wirksam erscheinen zu lassen, sind diese Verhältnisse zu colossalisch und zu schwer geworden. Die Wirkung dieser acht Meter hohen goldstrahlenden Figur ist aber sowohl im Sonnenlichte, wie auch im Winter bei nebeliger Luftstimmung eine ganz ausserordentliche, und man hätte deshalb nicht nöthig, sich diesen grossen Eindruck durch fortgesetztes Kritteln daran zu verkümmern. Die vier Reliefs, welche die vier Seiten des granitenen Unterbaues ausfüllen, rühren von *Moritz Schulz*, *Keil*, *A. Wolff* und *Calandrelli* her. Der Eindruck derselben ist in der plastischen Wirkung sehr günstig, weil das Hochrelief das richtige Maass hat und die einzelnen in voller Plastik heraustretenden Figuren sich harmonisch mit demselben verbinden. In der Composition ist das auf der Rückseite des Baues befindliche Relief von *Moritz Schulz*, die Entscheidung nach der Schlacht bei Königgrätz veranschaulichend, das beste; auch sind hier die Hauptfiguren des Königs Wilhelm, des Kronprinzen und Bismarck's die weitaus gelungensten.

Das grosse in Mosaik ausgeführte Bild nach *Anton von Werner* hat seinen Ursprung in der Zeit der grossen Berliner Siegesfeier 1871. Es erinnert uns dies an denjenigen Künstler, welcher in dem genannten Jahre durch seine grossartigen Verherrlichungen der Siege zuerst sich einen bedeutenden Namen machte, an *Rudolf Siemering*. Leider ist sein colossaler Germaniafries nicht zum dauernden Bestand für Berlin ausgeführt worden. Nachbildungen im kleineren Maassstabe haben die Städte Görlitz und Kiel erhalten, während das colossale Originalmodell sich in einer Charlottenburger Villa im Privatbesitz befindet. Dagegen hat Berlin selbst von *Siemering* eines der reizvollsten Monumente erhalten, welches weit ab von den Stürmen des Krieges und deren Erinnerungen liegt, vielmehr einem Sieger auf dem Gebiete der friedlichen Wissenschaften gilt. Es ist das Denkmal, welches dem im Jahre 1870 verstorbenen grossen Augenarzt Albrecht von Gräfe errichtet ist, und welches schon durch die völlige Neuheit in der Erscheinung eine nähere Betrachtung verdient. Das Monument steht an der Gitterecke des Charitégartens an der Louisenstrasse, und ich glaube, dass auch diese Isolirtheit Einiges zu dem Reize beiträgt, den es ausübt. Vor Allem aber ist es auch durch die Sinnigkeit und Anmuth der ganzen Composition ausgezeichnet. Die Figur Gräfe's steht nicht frei sondern in einer flachen, mit einem leichten Giebeldach gekrönten Nische, von welcher aus zwei Seitenflügel in einfacher aber edler Architektur sich ausbreiten und zwei aufrechte Flächen darbieten, die mit einem in matten Farben ausgeführten Basrelief geschmückt sind, in dessen Figuren und Gruppen aus dem realen Leben die Blindheit und die Segnungen des wiedergefundenen Augenlichtes dargestellt sind. Sinnig sind unter die beiden, durch die plastische Hauptfigur selbst getrennten Friese die Worte Melchthal's aus Schiller's Tell zum Preise des Augenlichtes gesetzt. Die Reliefs sind so sehr flach gehalten, dass sie ohne die Farben kaum bemerkt würden und deshalb den Eindruck der Malerei machen. Dies war hier offenbar auch die künstlerische Absicht, so dass hier die vor Jahren so lebhaft geführte Streitfrage über die Chromoplastik gar nicht aufgeworfen werden könnte. Das Relief ist in der That nur angedeutet, dient aber vortrefflich dazu, den farbig gehaltenen Fries mit der Vollplastik, der in Bronce ausgeführten Hauptfigur, in harmonische Verbindung zu bringen. Durch das vollkommene Gelingen dieses Versuchs darf diese *Siemering*'sche Schöpfung, sowohl in der Idee, wie in der Ausführung, als eine der erfreulichsten Erscheinungen in der neuern Berliner Plastik bezeichnet werden.

Es ist mir nicht zweifelhaft, dass — abgesehen von dem künstlerischen Werthe selbst — auch der Umstand, dass dies Denkmal Gräfe's hart an der Strasse und auf dem Boden seines segensreichen Wirkens seinen Platz hat, zu dem günstigen und so intimen Eindruck beiträgt, den es auf den Beschauer macht. Damit demonstrirt es auch unwillkürlich gegen die Parole der neuesten Zeit: Alles in den Thiergarten!

Die vollste Berechtigung für solche Aufstellung in den Parkanlagen hatte das im März 1880 enthüllte Denkmal der Königin Louise, denn dasselbe sollte in der Nähe ihres königlichen Gemahls stehen, mit diesem correspondirend, und erst durch die Aufstellung des Louisen-Denkmals hat dieser entzückende Platz seine volle und sinnige Bedeutung erhalten. Die Königin Louise hat nicht nur im preussischen, sondern auch im deutschen Volke den verklärenden Nimbus einer hohen und edeln Dulderin erhalten, und ihre Verehrung ist bei Fürsten und Völkern zu einem Cultus geworden, wie er einer königlichen Frau, die nicht zur Regentin berufen war, aber in ihrem patriotischen Herzen wie eine Regentin fühlte und die Schmach des Landes empfand, kaum jemals zu Theil geworden ist. Neben ihren hohen geistigen und Charakter-Eigenschaften hat auch noch die keusche Schönheit ihrer Persönlichkeit viel dazu beigetragen. Nach dem so populär gewordenen *Rauch*'schen Meisterwerke im Mausoleum, in welchem gerade ihre Verklärung durch den Tod einen so schönen und rührenden Ausdruck erhalten hat, war es für den neuern Bildner eine schwierige Aufgabe, sie auch in ihrer lebensvollen Erscheinung zu gestalten. *Erdmann Encke* hat diese Aufgabe auf's Beste gelöst. Gerade in der Zeit vor der Herstellung des Denkmals war der Geschmack des Publicums durch das bekannte *Richter*'sche Genrebild in ganz erstaunlicher Weise irre geleitet worden. Es war eine die Stufen anmuthig herabschreitende freundliche Mädchengestalt, in welcher — mit Verzicht auf jede Portrait-Aehnlichkeit — weder die Königin, noch die Frau zum Ausdruck kam. Und dennoch erlangte dies Gemälde durch seine in's allgemein Genrehafte verfallende Manierirtheit eine Popularität, welche in Erstaunen setzen müsste, wenn man nicht wüsste, dass auch auf anderen Kunstgebieten oft der blosse Reiz



Henriette Ronner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Unter Freunden.



auf die Sinne bei der Menge seine Wirkung thut. Die Louisen-Statue *Erdmann Encke's* hatte denn auch thatsächlich, viel weniger gegen das *Rauch*'sche Meisterwerk, als gegen jenes *Richter*'sche Genrebild, in den Augen und im Urtheil des Publicums einen schweren Stand, und erst allmälig hat die ausgleichende Gerechtigkeit der Zeit der *Encke*'schen Statue die ihr gebührende Werthschätzung zugewendet. *Encke* hat es verstanden, mit der Anmuth und Lieblichkeit der Gestalt doch auch zugleich die Königin und die Frau zum Ausdruck zu bringen. Die Höhe des Standpunktes erschwert einigermaassen den richtigen Ueberblick des Gesammtbildes, indem der Beschauer meist geneigt ist, bald die zarte Arbeit an der Gewandung, welche allerdings von vollendeter Schönheit ist, bald die schön geformten, nur etwas zu rundlich erscheinenden Arme zu bewundern. Zwar ist das Grössenverhältniss des Sockels zur Figur dasselbe wie bei der nur 150 Schritt davon entfernten *Drake*'schen Königsstatue, die aber in ihrer nüchternen Bestimmtheit des Gegenstandes viel weniger als der Sockel-Fries das Auge anzieht. Leider muss constatirt werden, dass der Witterungseinfluss auf den carrarischen Marmor gerade an der zarten Louisenstatue in recht rücksichtsloser Weise sich bemerkbar macht. Auch der Schutz, den dieselbe im Winter durch das hölzerne Gehäuse erhält, verhindert es nicht, dass sich allenthalben, und zwar besonders am Kopfe, hässliche Flecke zeigen. Unsere Künstler haben schon verschiedene Mittel versucht, die Empfindlichkeit des zarten Materials zu verhindern; aber weder das Ueberziehen mit Wasserglas noch andere Mittel haben sich bewährt. Neuerdings verwendet man lieber den Tiroler Marmor, welcher zur Bearbeitung zwar fester sein soll, aber eben desshalb auch den Witterungseinflüssen mehr Widerstand leistet.

Von *Encke's* sonstigen Arbeiten für Berlin ist noch das im Jahre 1872 enthüllte bronzene Jahn-Denkmal in der Hasenheide zu nennen; ferner die eine der beiden Figuren am Rathhaus: Burggraf Friedrich I. von Nürnberg, sowie ein paar von den Figuren, welche das Borsig'sche Haus am Wilhelmsplatz schmücken.

Der «Thiergarten» ist in neuester Zeit, wie es scheint, zu einem Denkmals-Park ausersehen worden. Ausser den vier Denkmalen, die bereits Aufnahme gefunden haben, projectirt man neuerdings, daselbst der Tonkunst in einer Gruppe der Meister Haydn, Beethoven und Mozart zu huldigen. Von den beiden Statuen an der Louisen-Insel abgesehen, scheint besonders die sehr günstige Wirkung, welche die im Jahre 1880 in den Gartenanlagen an der östlichen Seite des Thiergartens aufgestellte Goethe-Statue macht, die Künstler selbst in dieser Vorliebe für den Thiergarten bestärkt zu haben. Die Situation der Goethe-Statue ist hier allerdings die denkbar günstigste. Während das Gesicht den Baumgängen der Strasse zugekehrt ist, wird der noch leuchtend weisse Marmor durch den vollen grünen Hintergrund aufs Vortheilhafteste gehoben. Es ist schon erwähnt worden, dass diese Goethe-Statue *Fritz Schaper's* beim grossen Publicum besonders beliebt ist, obgleich sie — oder wohl richtiger: weil sie in den ganz conventionellen Formen gehalten ist, ohne künstlerische Eigenart, wohl aber mit voller Berücksichtigung alles Dessen, was das Auge besticht. Sehr glücklich war der Künstler in dem Bestreben, den Dichter in seinem mittleren Lebensalter hinzustellen. Der schöne Kopf hat zwar einen Hauch von der apollinischen Idealschönheit der *Trippel*'schen Büste erhalten, giebt uns aber doch dabei das reifere Mannesalter des Dichters, ohne bis in die Zeit der alten Excellenz zu gerathen. Auch den drei am Sockel befindlichen allegorischen Figuren, der lyrischen und tragischen Poesie und der wissenschaftlichen Forschung, kann man ein schönes, durchaus edles Formenmaass zugestehen, ohne dass zugleich etwas Ursprüngliches, wie bei den weniger bestechenden *Begas*'schen Figuren, darin zu verspüren wäre.

Nachdem die Anlagen des Thiergartens sich für das Goethe-Denkmal als so günstig erwiesen hatten, war die allgemeine Meinung, besonders auch der Wunsch der Künstler selbst, diesem Standpunkte mit Vorliebe zugewendet. Man hat aber hierbei nicht die Verschiedenheit der bestimmenden Umstände in Betracht gezogen. Wenn bei Goethe die lyrische Dichternatur die vorwiegende ist und Goethe selbst auch niemals die geringsten Beziehungen zur Stadt Berlin gehabt hat, also sehr wohl auch ausserhalb der Stadt einen schönen und angemessenen Standpunkt finden konnte, so verhielt es sich doch ganz anders mit Gotthold Ephraim Lessing. In diesem dominirte durchaus der kritische Forscher und der geistige Streiter. Ausserdem aber hatte Lessing wiederholt die intimsten Beziehungen zur preussischen Residenzstadt und zwar zum eigentlichen «alten» Berlin. In der Strasse «am Königsgraben» in der Nähe des Alexanderplatzes hatte er 1765 gewohnt und hier seine

«Minna von Barnhelm» geschrieben; ausserdem wohnte er hinter der Nicolaikirche, war im Verkehr mit Nicolai, mit Moses Mendelssohn und Anderen. Und die preussische Hauptstadt, deren grosser König das Wort gesprochen hatte: es könne «ein Jeder nach seiner Façon selig werden», eben dies Berlin war die erste Stadt, welche den Muth hatte, Lessing's «Nathan» zuerst auf die Bühne zu bringen. Lessing gehört daher wie irgend Einer in die Stadt Berlin, und es war eine sonderbare Marotte des Denkmalcomité's, auch ihn in die Anlagen des Thiergartens zu postiren. Wenn dabei der Gedanke mitwirkend war, dass der äussere Westen Berlins ein vornehmerer Platz für ihn sei, als ein Platz in der alten und volkreichen Königstadt, so wäre gerade einem Lessing gegenüber eine solche kleinliche Eitelkeit am schlechtesten angebracht.

Die Ausführung des Denkmals war in Folge einer Preisbewerbung seinem Urgrossneffen *Otto Lessing* zugefallen, einem Sohne des in Karlsruhe verstorbenen Landschafts- und Historienmalers. Auch für *Otto Lessing* war es eine schwere Aufgabe, nach einer der vollendetsten plastischen Schöpfungen der Neuzeit, nach *Rietschel's* Lessingstatue in Braunschweig, etwas diesem Ebenbürtiges und doch Selbständiges zu schaffen. *Schaper* hatte bei seinem für Hamburg bestimmten Lessing-Denkmal die Schwierigkeit dadurch zu umgehen gesucht, dass er ihn sitzend darstellte, was aber gerade dem Wesen des stets im lebhaften Kampfe befindlichen Streiters wenig entspricht. *Otto Lessing* hat sich im Wesentlichen an die *Rietschel*'sche Auffassung gelehnt, ohne doch in eine blosse Nachahmung zu verfallen. Bei der im Herbste 1890 erfolgten Enthüllung der Statue befremdete ziemlich allgemein die Mannigfaltigkeit in der Farbenwirkung, indem der Künstler, im Gegensatz zur beliebten Tradition, einmal den Muth hatte, den Sockel durch dunkelfarbigen Stein von dem weissen Marmor der Statue abzuheben und ausserdem durch reiche Vergoldungen zu beleben. Dies ganze Arrangement ist ein sehr intelligentes und von malerischer Wirkung. Hinter der Figur Lessing's fällt der abgelegte Mantel tief über den dunkeln Sockel herab. Auch die zwei bronzenen Sockelfiguren, vorn die Forschung und auf der Rückseite die Kritik, sind mit grosser Leichtigkeit auf die Stufen gesetzt und mit diesen in harmonische Verbindung gebracht. Während die Vorderseite die Inschrift enthält, sind an den drei anderen Seiten des Sockels die goldfarbigen Medaillon-Reliefs des Dichters Christian Ewald von Kleist, des Philosophen Moses Mendelssohn und des Buchhändlers und Schriftstellers Fr. Nicolai angebracht. Der Sockel selbst ist von schottischem Granit hergestellt, die Figur Lessing's aus carrarischem Marmor. *Otto Lessing* hat es bisher nicht für nöthig erachtet, dass das Standbild im Winter gegen die Einflüsse der Witterung durch eine Ueberbauung geschützt werde, wie es bei dem Louisen- und dem Goethe-Denkmal geschieht. Er lässt dafür den Marmor von Zeit zu Zeit mit englischer Umbra überziehen, wodurch das kalte Weiss zugleich allmälig eine wärmere Tönung erhalten soll. Wenn dies gelingt, so wird auch der noch zu fühlbare Abstand des weissen Marmors von dem dunkelfarbigen Granit mehr und mehr gemindert werden und das Ganze zu einer harmonischen Ausgleichung kommen. Dass aber die Aufstellung Lessing's im Thiergarten sich in der Wirkung als besonders glücklich erweise, wird man heute nicht mehr behaupten können. Die Frage des richtigen Standpunktes, wie er der speciellen Bedeutung des Betreffenden angemessen ist, wird in neuerer Zeit leider nicht in ihrer Wichtigkeit erkannt. Meint man denn, dass ein Reiterstandbild des grossen Kurfürsten in den Thiergarten versetzt werden könne, ohne dass damit seine Bedeutung völlig vernichtet würde? Meint man, dass die herrlichen Feldherrengestalten *Rauch's* im schönen grünen Park denselben Eindruck machen würden, wie auf den Plätzen, auf denen sie stehen? Auch in dieser Zeitschrift (1890, 4. Lieferung) hat *W. Lübke* in einem Aufsatze «Ueber Monumentalsinn» diese Frage gelegentlich berührt und mit Recht es als widersinnig bezeichnet, wenn bei der Denkmals-Concurrenz für Wilhelm I. so viele grosse Entwürfe sich befanden, nach denen dieser volksthümlichste Herrscher der Neuzeit aus der Stadt hinaus vor's Thor verwiesen werden sollte!

Aber das «alte Berlin» ist nun einmal von dem neueren so umbaut und erdrückt worden, dass man ihm nicht mehr gestatten will mitzureden. Nur der Durchbruch der vom «Lustgarten» aus beginnenden neuen Kaiser Wilhelm-Strasse hat hier eine Linie geschaffen, welche dem Berliner Westen ebenbürtig werden soll. Hier soll auch an dem alten «Neuen Markt» auf dem Platze vor der verwitterten Marienkirche das Standbild Luther's zu stehen kommen, dessen Ausführung einem unserer begabtesten jüngeren Bildhauer, *Paul Otto*, zu-

gefallen ist. Von *Otto* ist auch die eine der beiden Humboldt-Statuen vor der Universität ausgeführt, und zwar die bessere der beiden, Wilhelm von Humboldt, obgleich die Figur Alexanders von Humboldt keinen Geringeren als *Begas* zum Schöpfer hat, welcher bei diesem Werke leider, wie es ihm zuweilen passirt, in dem Streben nach individueller Lebenswahrheit zu sehr ins Genrehafte verfallen ist, dem der Charakter des Monumentalen widerstrebt. Dennoch bleibt *Reinhold Begas* immer noch der bedeutendste unter den Berliner Bildhauern, durch phantasievolle Schöpferkraft und Lebendigkeit aller seiner Gestalten. So sind auch in dem Lichthofe des Zeughauses seine Colossalfigur der «Borussia» sowie die beiden an den Treppenaufgängen auf Sockeln sitzenden römischen Krieger Kunstwerke, würdig, in dem Hofe zu stehen, in welchem die an den Fensterschlusssteinen angebrachten von *Schlüter* herrührenden zweiundzwanzig Köpfe sterbender Krieger noch für das Genie ihres Schöpfers Zeugniss geben. Die in den oberen Sälen neuerdings aufgestellten Colossalstatuen der Herrscher und Feldherren eingehender zu würdigen, ist hier nicht der Raum. Die Zahl derselben ist so gross, dass hier nur die Namen der an den Standbildern und zahlreichen Standbrustbildern vornehmlich betheiligten Künstler genannt sein mögen. Ausser *R. Begas* und *Schaper* sind hierbei vertreten: *Siemering*, *Calandrelli*, *Brunow*, *Hundrieser*, *Encke*, *Hilgers* und *C. Schuler;* ferner *Max Klein*, *Tondeur*, *J. Franz* und viele Andere. Dennoch sind unter dieser grossen Zahl der Berliner Künstler einige hervorragende unter den Neueren noch nicht vertreten. Unterdiesen ist vor Allen *Eberlein* zu nennen, der durch kühne Phantastik und poetische Erfindungskraft wohl *Begas* am nächsten steht. Ferner *Uphues*, welcher bereits für ausserhalb vortreffliche Standbilder geliefert hat; ebenso *Robert Bärwald,* der erst neuerdings für Altenburg ein treffliches Denkmal Kaiser Wilhelm's I. geschaffen hat. Ueberhaupt ist die Thätigkeit der Berliner Bildhauer auch für ausserhalb eine sehr bedeutende. Nächst *Schaper* und den Vorgenannten mögen hier nur erwähnt sein: *Hartzer* (für Kassel und Göttingen), *Hilgers*, *Hundrieser* u. s. w.; vor Allem auch *Siemering*, der ein Lutherdenkmal für Eisleben und ein Kriegerdenkmal für Leipzig schuf, und dabei seit zehn Jahren an dem grossartigen Washington-Denkmal für Philadelphia arbeitet, welches im nächsten Jahre vollendet sein soll.

Berlin wird in nächster Zeit ausser dem erwähnten *Otto*'schen Lutherdenkmal noch als wirklichen Schmuck der Stadt (glücklicherweise nicht des Thiergartens) den für den Schlossplatz bestimmten Kaiserbrunnen von *Reinhold Begas* erhalten, und wenn man nach den bereits bekannten Einzelheiten dieses Werkes urtheilen darf, wird dasselbe voraussichtlich eine der grössten Zierden der Stadt werden.

Auch an den Privatbauten Berlin's, die von Jahr zu Jahr an verschwenderischer Pracht der Architectur (freilich oft auch der prunkenden Ueberladung) zunehmen, hat die Sculptur einen wachsenden Antheil. In erster Reihe steht in dieser Hinsicht das von *Lucae* in edlem italienischen Renaissancestil ausgeführte Borsig'sche Haus an der Ecke der Vossstrasse und des Wilhelmsplatzes. Die sieben überlebensgrossen Statuen, welche auf beiden Façadenseiten den oberen Theil schmücken, sind von *Begas*, *Encke*, *Lessing* und *Hundrieser*, und besonders die vier Statuen an der der Vossstrasse zugekehrten Seite — Archimedes, Leonardo da Vinci, James Watt und Robert Stephenson — sind Werke von hoher künstlerischer Vollendung. Der an einem anderen Privathause (auf dem Leipzigerplatz) befindliche colossale Relieffries von *Max Klein* lässt wohl in allen seinen einzelnen Figuren die selbständige und energische Schaffenskraft dieses Künstlers erkennen. Leider aber stehen die in ungewöhnlich stark herausgearbeitetem Hochrelief ausgeführten Figuren und Gruppen zu dicht aneinander gedrängt, um, von unten aus gesehen, einen klaren Eindruck zuzulassen.

Unter den Privathäusern, welche gewerblichen Zwecken dienen, sinds neuerdings besonders für die «Confections»-Geschäfte zahlreiche Paläste entstanden, deren äusserer Pomp zu den Zwecken in keinem entsprechendem Verhältniss steht. Aber so wie es «schreiende Farben» gibt, so gibt es auch schreiende Formen, welche allerdings hier am Platze sein mögen. Nur einzelne dieser Geschäftshäuser machen rühmliche Ausnahmen. Das Schönste unter den allerneuesten dieser Geschäfts-Etablissements ist in der Leipzigerstrasse das noch unfertige und reich mit trefflichen Sculpturen geschmückte Haus der weltbekannten Stahlwaaren-Fabrik von Henckels in Solingen. Unter den staatlichen Gebäuden verdient in allererster Reihe der in der Vossstrasse (nahe dem Borsig'schen Hause) gelegene Palast des deutschen Reichs-Justizamtes als ein Prachtbau edelsten Stils hervorgehoben zu werden. Hingegen scheinen die Sculpturen

an dem neuen Polizeigebäude am Alexanderplatz nur sagen zu wollen, dass die Kunst mit der Polizei eigentlich nichts zu schaffen habe. Von den sonstigen öffentlichen Gebäuden mögen noch die Sculpturen am Anhaltischen Bahnhofsgebäude — von *Hundrieser* und *Brunow* — und der grosse Relief-Fries von *Eberlein* am Cultusministerium (unter den Linden) hervorgehoben sein.

Wollten wir hier das gegebene Verzeichniss der neueren monumentalen Bildwerke Berlins vervollständigen, so würde noch Vieles zu nennen sein. Die beiden herrlichen Gruppen der Pferdebändiger von *Clodt*, an der nördlichen Seite des Schlosses, sind ältern Datums und zählen auch nicht zu den Berliner Schöpfungen; wohl aber auf der anderen Seite des Lustgartens die nicht minder geniale Amazone von *Kiss*, welche auf der rechten Treppenwange des Museums aufgestellt ist. Es war eine kaum zu lösende Aufgabe, zu diesem Werke ein ihm ebenbürtiges Pendant zu schaffen, und *A. Wolff* hat mit seinem Löwenkämpfer auch nur etwas ganz Anständiges schaffen können. Von den in der Säulenvorhalle des Museums aufgestellten acht Standbildern sind besonders diejenigen von Drake *(Rauch)*, Tieck *(Schinkel)* und Hagen *(Schadow)* hervorzuheben.

Das Hauptwerk von *Albert Wolff*, das zwischen dem Schlosse und dem Museum 1871 aufgestellte Reiterstandbild Friedrich Wilhelm's III. ist eine ganz redliche, in manchen Einzelheiten an dem mehr als nöthig reich ausgestatteten Sockel auch sehr beachtenswerthe, aber keineswegs imponirende Schöpfung, die eben nur der auch in Wirklichkeit wenig imponirenden Herrschergestalt entspricht. Es ist sehr zu bedauern, dass die zahlreichen grossen Kunstschöpfungen, von *Schlüter* bis zu *Rauch*, welche für die Bedeutung des Staates und seiner Geschichte so entsprechend sind, in neuerer Zeit derartige entbehrliche Fortsetzungen erfahren haben. Dazu sind auch die beiden Standbilder auf dem schönen Leipziger Platz (Graf Brandenburg und Feldmarschall Wrangel) zu zählen, welche nur aus dem Impuls einer politischen Demonstration hervorgegangen waren. Dass auch König Friedrich Wilhelm IV. sein Denkmal vor der Nationalgalerie erhalten hat, war ein Zoll des Dankes für seine kunstfördernde Thätigkeit und zugleich ein Act der Pietät für sein unglückliches Geschick. Die an sich vortreffliche Reiterstatue von *Calandrelli* könnte auf einem anderen Standpunkt eine entschieden günstigere Wirkung machen. Das gewaltige Reiterstandbild auf eine solche Höhe zu postiren, und zwar hart an den Rand des senkrecht abfallenden Treppen-Vorbaues, war ein sehr unglücklicher Gedanke.



Die hier gegebene Uebersicht der monumentalen Plastik Berlins wird aber darthun, dass die preussisch-deutsche Hauptstadt, so gering auch ihre Leistungen in der Malerei sich zeigen und so sehr sie dabei im Nachtheil nicht nur gegen München, sondern auch gegen andere deutsche Städte sich befindet, gerade in der plastischen Kunst weitaus Bedeutenderes geleistet hat, als irgend eine andere Stadt. Auch bei der gegenwärtigen internationalen Kunstausstellung nimmt Berlin in der Abtheilung der plastischen Kunstwerke den hervorragendsten Platz ein. Wenn wir neben den bedeutenden Werken von Begas auch die Leistungen der jüngeren Künstler betrachten — Eberlein, Herter, Geiger, Uphues, Manzel u. A. m. — so können wir die Ueberzeugung gewinnen, dass auch die Zukunft der Berliner monumentalen Schöpfungen gesichert ist.



Josef Block pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Dämmerung.



ARABESKEN.

VON

MAX BERNSTEIN.

I.

Zu dem Bilde von Josef Block: „Dämmerung".

Dämmerung . . . .

Das Theegeschirr steht auf dem Tisch, dessen hellere Decke gegen die dunkle Wand und das beladene Büchergestell sich abhebt.

Leicht gebeugt sitzt er im Sessel und liest eifrig vor, der elegante Mann mit dem jungkräftigen Körper und Gesicht, das ein wohlgepflegter Bart umrahmt. Ein gebildetes, wohlerzogenes Gesicht. An der anderen Seite des Tisches sitzt die junge Frau, im weiten, bequemen Stuhl, gegen das feine weiche Kissen gelehnt, die Füsse auf dem Schemel. Sie hat die Arbeit sinken lassen. Ihre Hände, die Innenfläche aufwärts gekehrt, ruhen nebeneinander im Schoosse des dunkelgrünen Kleides. Ihre Augen sehen hinaus, weit, weit. Aber sie hat kein wohlerzogenes Gesicht, wenn es auch ruhig ist — die räthselvolle, gefährliche Ruhe der unbewegten See. Eine leise Falte auf ihrer Stirne, wie ein fern aufsteigendes Wölkchen am Himmel.

Hört sie, was er liest? Nein. Ihr Leben ist zurückgeflohen in das Innere, ihr Gehör ist erstorben, ihre Hände sind erstorben, ihre Füsse, ihr ganzer Körper. Nur ihre Augen leben — oder ein Etwas in ihren Augen.

Dämmerung . . . . Zeit des Zurückdenkens, des Träumens in die Vergangenheit. Sie hat ihn geliebt, den feinen reichen jungen Mann. Mit beflügelter Seele ist sie in die Ehe hineingeflogen. So heiss! Und er war warm — warm, aber nicht heiss. Für ihn war das vorbei; er hatte schon gelebt.

Ist das nun die Ehe? Ruhige Dämmerung, kühle Schatten. Wird das immer so sein?

Sollte es nicht Einen geben, der Herz an Herz wagt, Leben an Leben setzt? Und wenn nicht er es wäre, sondern ein Anderer?

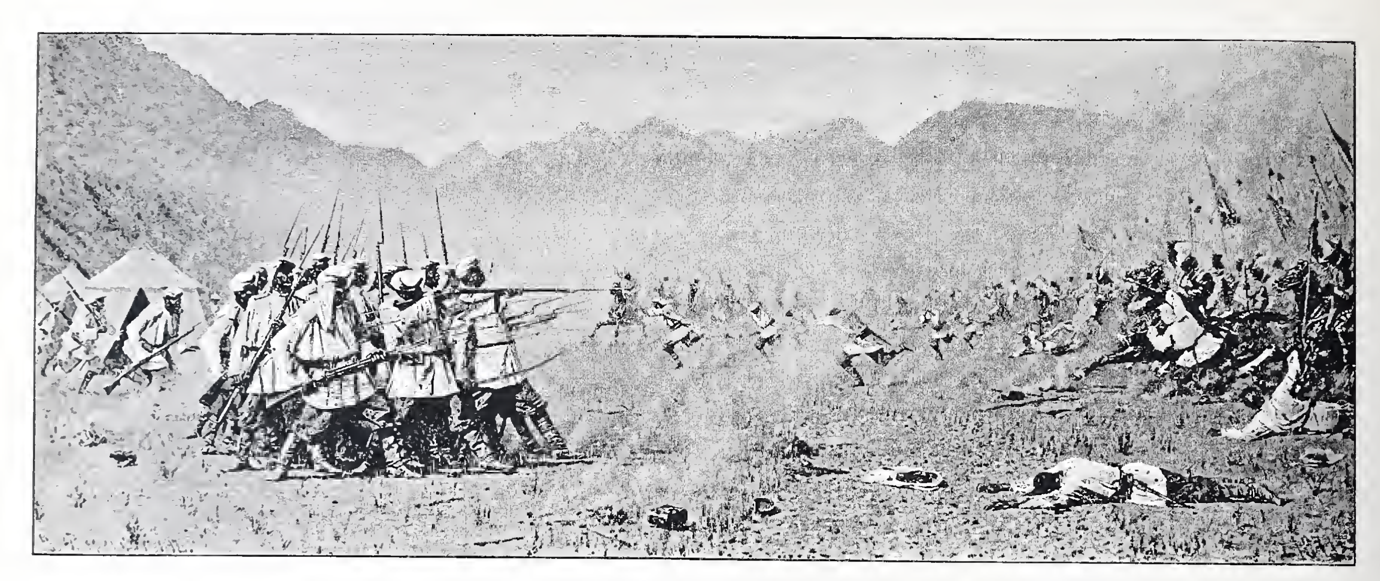
Er liest in der Dämmerung weiter, und sie hat ein Gefühl, als löse sich etwas in ihr und löse sich ab von dem Manne, der so ruhig liest, mit gleichmässig klangvoller Stimme.

Und sie wartet. Auf was, auf wen — sie weiss es nicht. Auf das Leben vielleicht. Vielleicht — auf den Tod. Gleichviel, was kommt — aber etwas muss kommen, etwas Neues, Grosses, Unerhörtes. Das gehoffte Wunder der Ehe hat versagt wie ein misslungenes Taschenspielerstück. Das Wunder der Liebe?

Sie wartet. — Wachsend, wie sich entringelnde Schlangen, dehnen sich die Schatten durch das Gemach, und kriechen hierhin, dorthin, es mälig erfüllend. Noch streift ihn das Licht, und auf ihrer Wange liegt es wie ruhend und gerne weilend. Aber dies ist das letzte Licht. Er liest, und ahnt es nicht, was seinem hellen Glücke langsam verdunkelnd naht.

Dämmerung . . . .





W. Wereschtschágin. Der unerwartete Angriff.

NEUERE RUSSISCHE KÜNSTLER

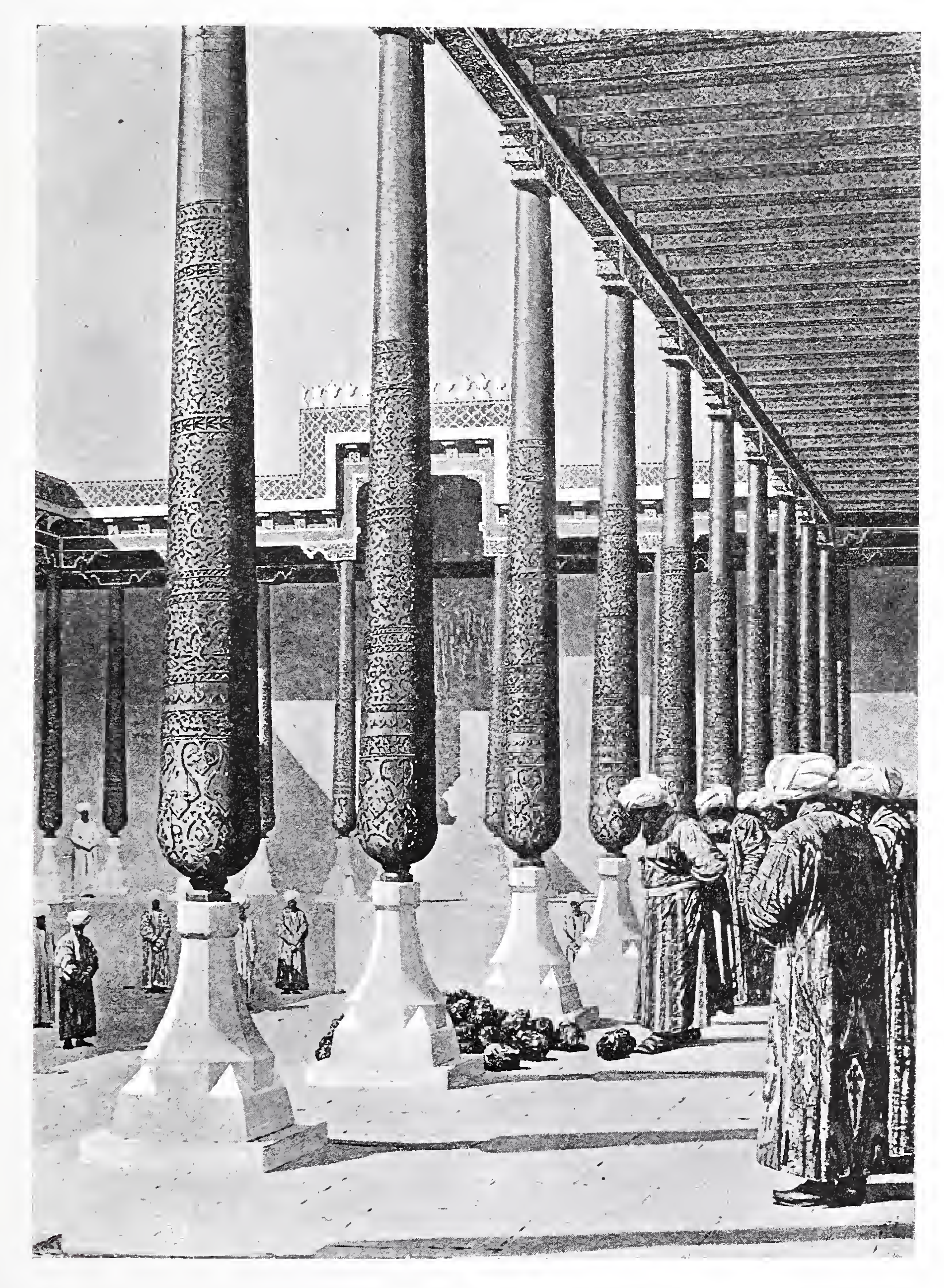
VON

WILHELM HENCKEL.

Bis vor etwa vierzig Jahren konnte von einer eigentlich russischen Kunst kaum die Rede sein; Alles, was die Russen auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens bis dahin geleistet hatten, trug den Stempel der jeweilig in Italien, Frankreich und Deutschland herrschenden Geschmacksrichtung. Erst mit dem Erscheinen zweier Bilder eines ehemaligen Gardeofficiers, Namens *Fedotow*, in den Ausstellungen der St. Petersburger Academie der Künste (1848 und 1849), begann eine selbstständige nationale Entwickelung der Malerei, welche sich, wie kurz vorher die Litteratur, von den Einflüssen des Auslandes freimachte und ihre eigenen Wege einschlug. *Fedotow*, ein Zeitgenosse Gogol's, hatte mit diesem Bahnbrecher auf litterarischem Gebiet viel Aehnlichkeit, unterschied sich jedoch von ihm dadurch, dass er gänzlich ahnungslos zum Vorläufer einer eigenartigen Kunst wurde, während Gogol mit Bewusstsein neue Bahnen betrat.

Um die Richtung zu kennzeichnen, durch welche ein individuelles und nationales Gepräge sich Bahn brach, ist es nothwendig, die beiden Hauptwerke *Fedotow's* zu betrachten. «Der neue Ordensritter» zeigt das einfach möblirte Zimmer eines Subalternbeamten, der seinen ersten Orden erhalten und diese Gelegenheit benutzt hat, sich mit seinen Cameraden zu bezechen. Der Künstler gibt den Morgen nach diesem Saufgelage: Der neue Ordensritter steht barfuss, im Schlafrock drapirt, in stolzer Haltung vor seiner Köchin, welche ihm einen zerrissenen Stiefel entgegenhält und zu sagen scheint, er hätte besser gethan, die Stiefel versohlen zu lassen, als sein Geld zu vertrinken. Der Typus des russischen Beamten in seiner abschreckendsten Gestalt ist prachtvoll charakterisirt; es ist der käufliche, gegen seine Vorgesetzten kriechende, gegen geringere Leute hochmüthige, herz- und geistlose Schurke, der mit stolzem Selbstbewusstsein auf den am Schlafrock befestigten Orden zeigt und damit die Vorwürfe seiner Magd stolz und entrüstet zurückweist. Das Zimmer ist in grösster Unordnung; Flaschen, Gläser, Geschirr etc. und ein unter dem Tische liegen gebliebener Gast, das ist die Scenerie. Das Bild machte in den hauptstädtischen Kreisen ungeheures Aufsehen; solche Kühnheit war unerhört. Als es lithographirt werden sollte, sprach sich die Censur dagegen aus: der Orden musste verschwinden, die Unterschrift lautete harmlos: «Vorwürfe in Folge eines Festmahls». *F.'s* zweites Bild, «Der Major auf Freiersfüssen», ist eine köstliche Sittenschilderung aus der reichen, ungebildeten russischen Kaufmannswelt. Ein

Major, der um die überreife Kaufmannstochter werben will, wird von der Heirathsvermittlerin vorgeführt. Ehe er die Gaststube betritt, wo die Familie versammelt ist, wirft er im Vorzimmer noch einen Blick in den Spiegel und gibt seinem Schnurrbart einen martialischen Schwung. Der dicke, bärtige Hausherr bemüht sich, seinen Feiertagsrock zuzuknöpfen und die in ihrem schönsten Seidenkleid prangende Gattin hält ihre decolletirte und weiss-



W. Wereschtschágin. Vorstellung der Trophäen.

gekleidete, prätentiöse Tochter zurück, welche aus Furcht vor dem stolzen Krieger die Flucht ergreifen will. Im Hintergrunde sind Dienstboten mit dem Herrichten des Frühstückstisches beschäftigt. Der Künstler schilderte hier zwei Parteien, die einander zu übertölpeln suchen: Den verschuldeten Major, der die verblühte Kaufmannstochter um der reichen Mitgift willen heirathen und den dicken Kaufmann, der seine sitzengebliebene

Tochter an einen vornehmen Mann loswerden will. Die beiden Bilder bilden den Gipfelpunkt in *Fedotow's* künstlerischem Schaffen; Alles, was er später noch leistete, war verhältnissmässig weniger bedeutend. Aehnliche Motive, z. B. «Die Rückkehr eines Institutsfräuleins in's väterliche Haus» und «Der erste Morgen nach dem Hochzeitstage» zeugen zwar von dem Bestreben, auf der betretenen Bahn fortzuschreiten, bleiben aber hinter den genannten Werken zurück. Das zuletzt genannte Bild wurde vielleicht gar nicht ausgeführt (der Künstler starb im Irrsinn), wir kennen es nur aus einer Skizze, welche nicht nur *Fedotow's* satyrische Ader kennzeichnet, sondern auch einen drastischen Beitrag zur russischen Sittengeschichte liefert. Die dargestellte Scene spielt im Gastzimmer eines neuvermählten Ehepaares. Es ist in Russland üblich, dass die Braut nicht nur die ganze Hauseinrichtung, sondern dem Bräutigam auch einen completen neuen Anzug liefert. Auf dem *Fedotow*'schen Bilde steht der junge Ehemann in der Mitte des Zimmers; ein Fremder zieht ihm den Schlafrock vom Leibe, andere entfernen die Vorhänge von den Fenstern. Die junge Frau kniet vor dem verblüfften Gatten und bittet mit aufgehobenen Händen um Verzeihung. Durch eine Thür blickt man in's Schlafzimmer, wo eine ältere Frau, natürlich die Schwiegermutter des betrogenen Ehemannes, einem Täubchen über der Lagerstätte der Neuvermählten den Hals umdreht und dessen Blut niederträufeln lässt. Die Erklärung des Bildes ist einfach: Der von der Braut geschenkte Anzug des Mannes, wie die Ausstattung der Wohnung, sind geborgt und der Verleiher holt sein Eigenthum; das andere bedarf keines weiteren Commentars.

Fedotow's künstlerisches Schaffen fand geraume Zeit hindurch keine Nachahmung. Die Regierung des Kaisers Nicolaus war einer Richtung, welche die Schattenseiten der russischen Gesellschaft geisselte, nicht günstig; der Kaiser selbst interessirte sich nur für Soldaten- und Schlachtenbilder; Privatgallerien und reiche Kunstliebhaber gab es nur wenige; sie konnten daher auf das russische Kunstleben keinen nennenswerthen Einfluss ausüben. Die Künstler mussten sich vorzugsweise auf das Gebiet der Heiligenmalerei beschränken. Dieses versprach die meisten Chancen eines Erfolges, denn die zahlreichen Kirchen, Klöster, Kapellen, dann die Heiligenschreine, welche in keinem russischen Hause fehlen, absorbirten beständig eine Menge derartiger Kunstproducte, an die man allerdings nur geringe künstlerische Anforderungen stellte. Erst mit dem Regierungsantritt Alexander's II. begann eine neue Aera. Die Erzeugnisse dieser neuen Kunst trugen einen ganz anderen Charakter, als die meisten Werke der vorhergegangenen Epoche.

Das hervorragendste Ereigniss dieser neuen Periode war eine Art von Rebellion unter den Schülern der kaiserlichen Academie. Eine grössere Anzahl derselben weigerte sich im Jahre 1863 das für die Ertheilung der goldenen Medaille aufgegebene classische Programm auszuführen, obschon die meisten von ihnen unbemittelt, durch eine solche Weigerung ihre ganze Zukunft gefährdeten. Trotzdem aber zogen sie es vor, zu darben, statt Aufgaben auszuführen, die ihrem Gedankengange, wie ihrem künstlerischen Gefühl widerstrebten; kurzum, sie wehrten sich gegen die academisch—zopfige Bemutterung und verlangten, dass der freien Kunst auch wirkliche Freiheit gewährt werde. Seitens der Academie wurde nicht nachgegeben, das ist selbstverständlich. Die Neuerer beschlossen daher, sich von ihrer Alma Mater zu trennen und mit Gesinnungsgenossen eine Gesellschaft zu gemeinsamer Arbeit und gegenseitiger Unterstützung zu gründen; diese verwandelte sich später in eine Genossenschaft für Wanderausstellungen, welche noch heute blüht und deren Leistungen für die gegenwärtige Kunstrichtung in Russland von massgebendem und bleibendem Einfluss geworden sind. Nicht allein das Zerwürfniss der jungen Künstler mit der Academie war es, welches im russischen Kunstleben eine radicale Wandlung hervorgerufen hatte, viel mehr noch waren es die politischen Ereignisse, die Folgen des Krimkrieges, die Reformen Kaiser Alexanders II. und die Aufhebung der Leibeigenschaft, ferner aber auch die Bewegung der Geister, welche sich in den Werken Turgenjew's, Gontscharow's, Pissemskij's, Dostojewskij's und Leo Tolstoj's geltend machte; sie hinterliessen in der russischen Kunst tiefgehende Spuren. Der unglückliche Krimkrieg, der Tod des Kaisers Nicolaus und die Folgen beider Ereignisse können als Ausgangspunkte einer etwas freieren Entwicklung in Russland gar nicht hoch genug gewürdigt werden, denn diese beiden gleichzeitigen und im Zusammenhange stehenden Ereignisse hoben den Leichenstein, unter dem das lebendige Russland begraben lag; sie erzeugten einen frischen Luftzug, der dem Lande neues Leben einhauchte, sie waren es auch, die der russischen Kunst



F. A. Bridgman pinx.

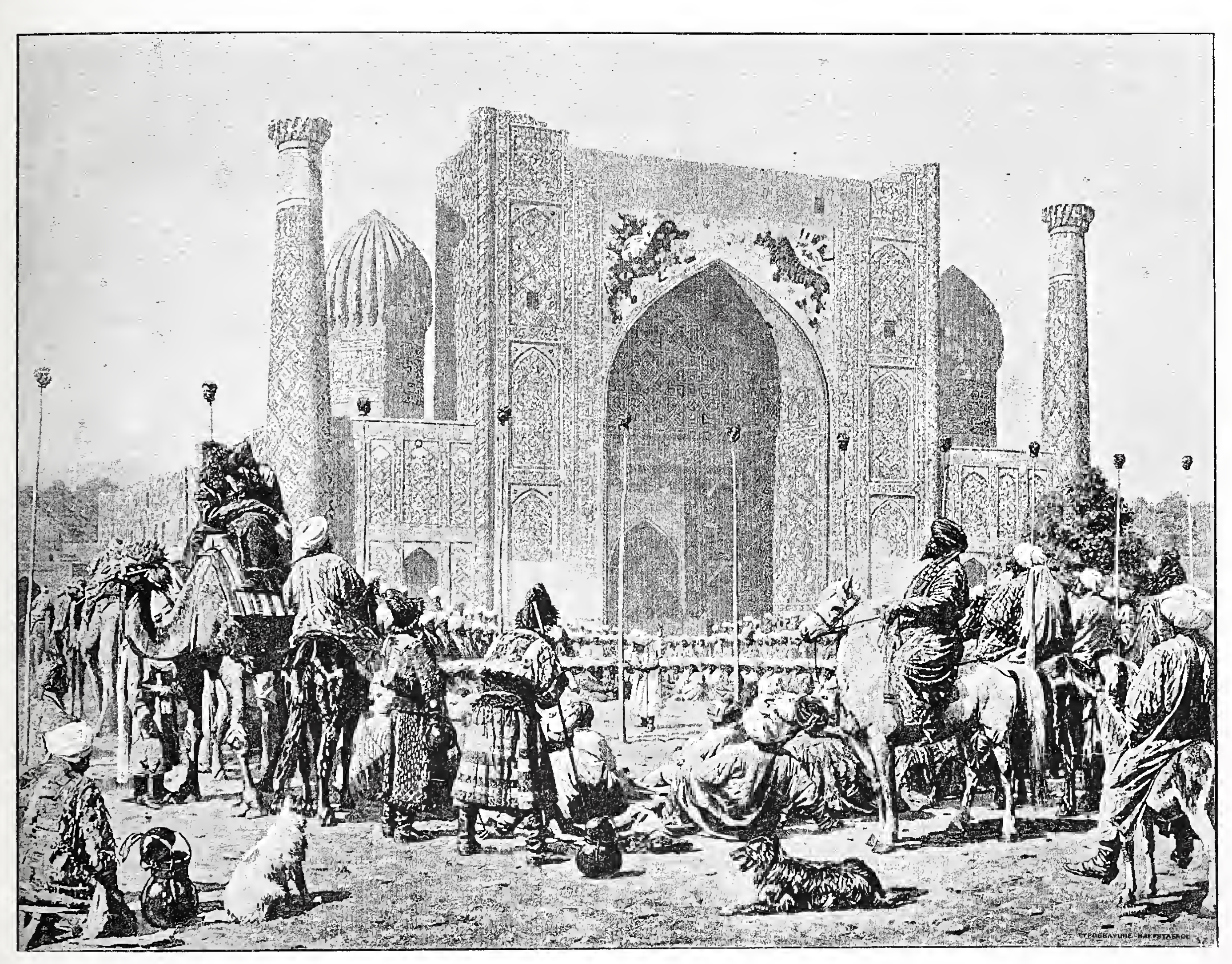
Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pferdehändler in Cairo.



die Losungsworte « Realismus und Nationalismus » gaben.

Also nicht ausländische Einflüsse führten zu neuen Bahnen. Courbet und Proudhon, die in Frankreich ähnliche Forderungen aufgestellt hatten, kannte man damals in Russland kaum. Es verhielt sich wie mit der Literatur; denn als Gogol dem russischen Schriftthum eine andere Richtung gab, kannte er ebenfalls weder Balzac noch Dickens. Russland hatte aber auch seine eigenen Aesthetiker und Kritiker, welche die jungen Schriftsteller und Künstler in ihren Bestrebungen bestärkten. Bjelinskij leistete der russischen Kunst ebenso grosse Dienste, wie der russischen Literatur; daher kann man ihn auch in dieser Beziehung mit unserem Lessing vergleichen, obschon er ganz anderen Theorien huldigte, als dieser sie in seinem Laokoon aufgestellt hatte.



W. Wereschtschágin. Der Triumph.

Realismus und Nationalismus waren die Losungsworte der jungen russischen Künstler geworden, die fortan auf eigenen Füssen standen. Man fand ihre Bilder anfangs hässlich; das flösste ihnen keine Besorgniss ein, denn schön zu malen, war gar nicht ihre Absicht; nur wahr und national wollten sie sein. Auf den Inhalt ihrer Werke legten sie das Hauptgewicht. Die Gegenwart und Vergangenheit des eigenen Volkes boten Stoff genug zu Schilderungen, welche Herz, Gemüth und Seele des Beschauers in Erregung versetzten. Gewöhnlich werden solche Bilder sensationell oder tendenziös genannt. Die Neuerer liessen sich durch solchen Tadel nicht irre machen; sie behaupteten vielmehr, dass der Künstler auf sein Publicum ebenso erziehend wirken müsse, wie der Schriftsteller und Dichter. Weder die Aufgabe der Dichtung, noch der bildenden Kunst sei es, ausschliesslich den Sinnen zu schmeicheln; höheren, fortschrittlichen und die Menschheit veredelnden Zwecken

dienen, das bilde ihr Ziel. Waren doch auch die grossen Idealisten, von *Rafael* und *Murillo* an bis zu *Overbeck*, *Cornelius* und *Führich* tedenziös, nur mit dem Unterschiede, dass diese Frömmigkeit, Andacht, Ehrfurcht, Anbetung und Extase hervorzurufen bestrebt und von diesen Gefühlen selbst erfüllt waren, während unsere Künstler Barmherzigkeit, Nächstenliebe, Brudersinn, aber auch Abscheu und Unwillen erregen wollen.

Besonders vier Persönlichkeiten waren es, welche über ihre Genossen hervorragten; ihre Werke sind für die neue Richtung typisch geworden: *Perów, Répin, Schwartz* und *Wereschtschágin.* Jeder von ihnen hat seine Eigenart, in ihrem Streben nach Wahrheit aber stimmen sie alle überein.

Wassilij Grigorjewitsch Perów wurde im Jahre 1833 in Tobolsk geboren und starb 1882. Im Jahre 1858 trat er mit dem Bilde «Die Ankunft des Polizeibeamten zur Untersuchung» als directer Nachfolger *Fedotow's* auf; die St. Petersburger Academie der Künste verlieh ihm für diese Arbeit die grosse silberne Medaille. Seit dem Erscheinen von *Fedotow's* «Neuem Ordensritter» waren zehn Jahre vergangen; seitdem hatte es Niemand gewagt, den Pinsel aufzuheben, welcher den Händen des ersten russischen Künstler-Realisten entfallen war. *Perów* that es nicht nur, er übertraf sogar seinen Vorgänger. Ferne allem süsslich Sentimentalen, war er hochernst; auch das didactische Element, die feuilletonistische Flachheit, welche man den Producten *Fedotow's* zuweilen vorgeworfen hatte, fanden in seinen Werken keinen Platz. Jene «Ankunft des Polizeibeamten» zog sofort die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Obschon in diesem Werke des 24jährigen Künstlers weder die rücksichtslose Schärfe, noch die Kraft und Originalität mancher seiner späteren Bilder zum vollen Ausdruck kamen, sah man darin doch schon den vielversprechenden Anfang eines selbstständig denkenden Talents. Der Typus des herz- und mitleidslosen Bedrückers, der die Bauern wie das Vieh behandelt, war in diesem Beamten vortrefflich gegeben. Das zweite Bild «Der neuernannte Collegien-Registrator» war ein weiterer Schritt in der nämlichen Richtung. Dann folgten die «Procession im Dorfe», «die Dorfpredigt» (welche mit der ersten goldenen Medaille und dem grossen Stipendium prämiirt wurde), «Die Klostermahlzeit» und «Die Theetrinker». Alle diese Bilder schilderten eine alte bekannte und doch neue Welt, welche in dieser Weise noch niemals dargestellt worden war. *Perów* hatte es hauptsächlich auf die Landgeistlichkeit abgesehen, die man bisher nur mit pietätvoller Rücksicht zu schildern sich unterstand; unser Künstler zeichnet sie in ihrer ganzen ungeschminkten Rohheit und Gemeinheit. Dass es ihm auch an Humor nicht fehlte, bewies seine «Predigt in der Dorfkirche» mit dem alten einfältigen, schlafenden Gutsbesitzer, seiner mit einem Stutzer coquettirenden Gattin und dem groben Lakai, der die Bauern, welche sich dieses Schauspiel näher betrachten wollen, mit Püffen zurückdrängt. Im Jahre 1865 schuf *P.* eines seiner besten Bilder, die von einer ergreifenden Tragik erfüllte «Beerdigung auf dem Lande». Eine arme Wittwe sitzt gesenkten Hauptes auf einem elenden Bauernschlitten, mit dem Rücken gegen den Sarg ihres Mannes gelehnt; an diesen schmiegen sich die zwei Kinder, der in des Vaters grossen Schafpelz gehüllte, schlafende, kleine Junge und seine elende, abgehärmte, weinende Schwester. Dem Schlitten folgt der treue Hund, ein Bild des Jammers und der Trauer. Die Empfindung, welche diese Darstellung äussersten Elends hervorbringt, kann nur Derjenige voll und ganz nachfühlen, der die Lage armer russischer Bauernfamilien kennt. In der «Troïcke» sehen wir drei halbverhungerte, zerlumpte Handwerkerlehrjungen ein Schlitten ziehen, auf dem sich ein grosses Wasserfass befindet; es ist Glatteis und die armen Bursche sinken vor Anstrengung fast um. «Eine ertrunkene Selbstmörderin» ist der Epilog einer Tragödie und «Die Ankunft der Gouvernante» der Prolog zu einem Drama: Man sieht es diesen rohen, frechen und gemeinen Gestalten an, welch trauriges Loos dem armen, bescheidenen Mädchen unter solchen Menschen bevorsteht.

P. beschloss mit diesen und einigen ähnlichen Bildern die «tragische Periode» seiner Künstlerlaufbahn; darauf folgte die Periode des Humors, der Schilderung von Volkstypen und Charakterfiguren. Bisher war sein Colorit ziemlich grau und trübe gewesen, jetzt wird es farbiger und kräftiger. In den Bildern «Der Pilger», «Der Zeichnenlehrer», «Der Vogelsteller», «Der Fischer», «Der Botaniker», «Der Taubenfreund», ferner «Die Branntweinschenke am Schlagbaum», «Scene an der Eisenbahn», «Jäger während der Rast», ist das Eigenartige und Charakteristische der verschiedenen russischen Volkstypen so scharf und richtig wiedergegeben, wie sie nur ein Gogol, Ostrowskij und Turgenjew in ihren unsterblichen Werken schildern konnten. *P.* wurde in seinen letzten Lebensjahren der von ihm bisher

innegehaltenen Richtung untreu; den Ursachen, welche diese Wandlung hervorriefen, können wir hier nicht nachgehen, Thatsache aber ist es, dass seine letzten Werke mit den früheren fast gar nichts gemein hatten. Dahin zählen: «Johannes der Täufer», «Kreuzesabnahme», «Christus auf Gethsemane», «Die ersten Christen», ferner verschiedene Scenen aus der russischen Geschichte. Er malte auch eine grosse Anzahl von Bildnissen bekannter und berühmter russischer Zeitgenossen. 350 Werke, worunter 205 Oelbilder und 145 Zeichnungen und Aquarelle sind das Werk seines Lebens. Auch schrieb er einige Erzählungen, Skizzen und Erinnerungen aus seinem Leben und legte darin seine Ansichten über die Kunst nieder. Sein Biograph äussert sich folgendermassen über ihn: «Dieses Künstlers Leben war voll qualvoller Zweifel und innerer Kämpfe; schwere Enttäuschungen verfolgten ihn bis an sein Ende. Zu der Krankheit des Leibes (Schwindsucht) gesellte sich ein Seelenleiden; er wurde trübsinnig, misstrauisch, argwöhnisch, reizbar und trennte sich von seinen ehemaligen Freunden und Genossen.



W. Wereschtschágin. Die Späher.

Als er am 17./29. Mai 1882 starb, hatte er geleistet, was man von ihm zu erwarten berechtigt war — ein längeres Leben hätte seinen Ruhm nicht erhöht.»

Der noch lebende *Jlja Jefimowitsch Répin* ist eine ganz andere Natur als *Perów*; auch mit *Fedotow* kann man ihn nicht vergleichen, ebensowenig wie mit irgend einem anderen russischen Maler. Seine Hauptstärke liegt in der Schilderung von Menschenmassen, und in dieser Beziehung (aber auch nur in dieser) erinnert er an *Wereschtschágin.* Zu seinen vornehmsten Eigenschaften gehören Kraft und Grösse; die Phantasie dagegen ist nur schwach bei ihm vertreten und die besten seiner Werke sind Darstellungen dessen, was er entweder selbst gesehen oder doch selbst empfunden hat. *Répin* ward am 12./24. Juni 1844 in Tschugujew geboren und kam im Jahre 1864 in die St. Petersburger Academie. Schon in den Arbeiten, welche er behufs Erlangung der goldenen Medaille ausführte, zeigte sich seine Eigenart. Den ersten grossen Erfolg hatte er mit dem 1873 vollendeten «Schiffsknechten an der Wolga». Dieses Bild (im Besitze des Grossfürsten Wladimir) schildert den russischen Bauer als Lastvieh; Darstellung und Ausdruck der elenden Geschöpfe, welche ein schwerbeladenes Schiff stromaufwärts ziehen, sind so gelungen und wahr,

dass es unmöglich ist, sie zu vergessen. 1873 rühmte man diese Schiffsknechte als das sonnigste Bild in der Wiener Ausstellung. Die Gluth des warmen Sommertages ist darin trefflich wiedergegeben. In St. Petersburg bildete diese Arbeit nicht nur das Ereigniss des Tages, sie wurde durch verschiedene Reproductionen auch Eigenthum des russischen Volkes. Es dauerte lange, bis *Répin* wieder etwas Aehnliches schuf; «Iwan der Grause und sein Sohn am 16. November 1581» entstand 1885 und war ebenfalls von durchschlagender Wirkung. Der grause Zar hockt auf dem Boden und hält den soeben von ihm erschlagenen, sterbenden Sohn in seinen Armen. Beide Gestalten sind so plastisch, ihr Ausdruck so packend, dass man lebende Menschen vor sich zu sehen meint. Von den übrigen Werken ist noch der Wassergeist «Ssadko in seinem Reiche» zu erwähnen. Obschon dieses Sujet in *Répin's* Schaffensgebiet eigentlich nicht hineinpasst, ist doch die Schilderung des submarinen Reiches mit seinen schillernden Effecten, die er in den grossen Aquarien von London und Paris studirt hatte, und die Darstellungen der weiblichen Gestalten, welche Italien, Spanien und Frankreich darstellen, so gelungen, dass man dieses Bild mit den besten Schöpfungen der alten Meister vergleichen kann. In den Jahren 1879 und 1880 entstanden zwei Bilder, welche sich von den Werken, die *R.'s* Ruf begründeten, gleichfalls wesentlich unterscheiden. Die «Zarewna Sophie bei der Hinrichtung der Strelzy» steht nicht auf derselben Höhe wie seine Bilder aus dem russischen Volksleben der Gegenwart; in dem Bilde «Der Abschied des Rekruten», welches sich durch meisterhafte Behandlung des Colorits und durch glänzende Technik vortheilhaft auszeichnet, kehrt er zwar zum Volke zurück, aber die sentimentale Stimmung darin passt nicht zu seiner kraftvollen und energischen Natur; die junge Frau des Rekruten ist dabei die trefflichste Figur. Sein «Protodiakon» (1877) dagegen kann mit den «Schiffsknechten» wetteifern; in dieser Figur ist durch Schilderung des seelischen Ausdruckes der Gipfelpunkt des Malers bezeichnet. Eine Reihe von Portraits konnte zwar *R.'s* Ruhm nicht mehren, sichert ihm aber einen hohen Rang unter den Bildnissmalern der Gegenwart.



A. Wereschtschágin. Apotheose des Krieges.

Nur wenig genannt, aber höchst talentvoll war der Historienmaler *Wjatscheslaw Grigorjewitsch Schwartz*, 1869 als Dreissigjähriger gestorben. 1861 arbeitete er in Berlin unter *Schrader* und *Kaulbach*, 1867 vervollkommnete er sich in Paris unter *Meissonier*. Trotz seines kurzen Lebens hat er viele bedeutende Werke hinterlassen; seine Motive entstammen vorzugsweise der russischen Geschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Mit 23 Jahren schuf er den grossen Carton: «Iwan der Grause an der Leiche des von ihm getödteten Sohnes». Er erhielt dafür die grosse silberne Medaille. Den grausen Zaren und seine Zeit hat Niemand so treffend geschildert wie *Schwartz*: die Züge, welche er dieser historischen Gestalt verlieh, wurden zu einem typischen Vorbild für alle Nachfolger des Künstlers. Es folgte eine Reihe Federzeichnungen als Illustrationen zu Werken von Alexis Tolstoj und Lermantow. 1865 malte er die «Palmsonntagsprocession des Patriarchen Nikon», diesen auf einer weissen Eselin sitzend dargestellt, welche der Zar am Zügel führt. Fernere Werke von ihm sind: «Eine Conferenz russischer und ausländischer Diplomaten im XVII. Jahrhundert», ausgezeichnet durch vorzügliche Charakterisirung der einzelnen Gestalten, «Zar Alexej Michailowitsch, Schach spielend», «Die Erhebung einer Zarenbraut zur Zarewna» u. s. w. Sein Meisterwerk ist «Der Frühlings-Wallfahrtszug des Zaren» (1868). Dieses Bild (wohl sein letztes) schildert mit frappanter Wahrheit eine russische Schneelandschaft mit ihren elenden Dörfern auf öder Ebene im Vorfrühling; inmitten der trostlosen Fläche schwankt der grosse, plumpe Kutschschlitten des Zaren, umgeben von der reitenden Leibwache (den Strelzy). Der Historiker Kostomarow

nennt *Schwartz* den Begründer einer neuen Schule der russischen Historienmalerei. Seine Zaren und Mönche,



W. Wereschtschágin. Tödtlich verwundet.

Hofleute und Bauern, Herrinnen und Dienerinnen, Soldaten, alte Frauen und Volksgestalten, seine Scenen der Arbeit und des Müssiggangs, des Frohsinns und der Frömmigkeit, bilden eine Galerie unerreichter charakteristischer Figuren, die nur von der Hand eines genialen Meisters geschaffen werden konnten. Längeres Leben hätte ihm einen europäischen Ruf verschafft.

Wohl der hervorragendste und bekannteste unter den modernen Künstlern ist *Wassilij Wassiljewitsch Wereschtschágin*, geboren den 14. (26.) October 1842 im Dorfe Ljubéz, Gouvernements Nowgorod. Er hat sich in der Künstlerwelt eine Sonderstellung erobert, einen Ruhm errungen, der ihm nicht nur in der Geschichte der russischen Malerei, sondern in den Annalen der Kunst überhaupt einen bleibenden Ehrenplatz sichert. Mag man über diesen Künstler urtheilen wie man will, staunenswerthe Leistungsfähigkeit und Genialität kann man ihm nicht absprechen. Wollte man seiner ganzen künstlerischen Thätigkeit gerecht werden, so müsste man Bände schreiben. *W.'s* Talent ist reicher und mannigfaltiger als dasjenige von *Schwartz*; er ist, wie *Répin*, vorzugsweise Schilderer von Menschenmassen und wie dieser im höchsten Grade tendenziös. Beiden ist die Kunst nicht Selbstzweck, denn sie geizen nicht allein nach dem Beifall des kunstliebenden Publicums, sie wollen mit den Werken ihres Pinsels vielmehr auch das Lob der Menschenfreunde erringen. Beide sind Tragiker, fern liegt ihnen Alles, was den Sinnen schmeichelt. *W.* malte fast gar keine weibliche Figur, seine Specialität ist der Krieg, aber es wäre durchaus falsch, ihn als Schlachtenmaler zu bezeichnen. Die Soldaten, welche er malt, sind Volksgestalten, welche nur den Soldatenrock tragen. Nicht mit Unrecht verglich man *W.* mit dem Grafen Leo Tolstoj; Beide schildern ihre Soldaten nicht als Glieder einer besonderen Kaste, sondern als eigenartige Volkstypen. Von *Répin* und den anderen russischen Künstlern unterscheidet sich *W.* nicht nur durch seine Vorliebe für Kriegsepisoden, sondern auch durch die Art, wie er den Krieg schildert, besonders aber durch seine persönlichen Charaktereigenschaften. Es gibt wohl kaum einen Künstler, der, wie er, einen so ruhelosen Geist hat und ein so unstätes Leben führt. Ein Bedürfniss nach Abenteuern und Gefahren, ein Hang, das Leben zu riskiren, liegt in seiner rastlosen Natur und spiegelt sich in vielen seiner zahlreichen Arbeiten. Ein weiterer hervorragender Zug, der sich in so hohem Grade bei keinem anderen Maler wiederfindet, ist seine Liebe zur Menschheit, zum niederen Volke; dieser Zug macht ihn zu einem ebenbürtigen Gesinnungsgenossen der Dichter-Realisten Turgenjew, Dostojewskij und Leo Tolstoj. Er ist der ausgesprochenste Demokrat; alles Conventionelle ist ihm ebenso verhasst, wie die Beschönigung der Nachtseiten des menschlichen Lebens, wie die officielle Lüge. Ein Patriot im chauvinistischen Sinne ist er nicht, seine Menschenliebe umfasst mit gleicher Innigkeit den von den Leiden des Krieges heimgesuchten Asiaten und Türken, wie seinen russischen Bruder. Man kann ihn dreist zu den Historikern der Gegenwart zählen, denn er schildert seine Erlebnisse nicht nur mit Pinsel und Farbe, sondern auch mit der Feder. In seinem Vaterlande fand er nur sehr getheilten Beifall; der officielle Patriotismus ist weit entfernt, seiner Rücksichtslosigkeit unbedingte Anerkennung zu zollen; man liebt in Russ-

land solche unabhängige Charaktere, welche Gunstbezeugungen verschmähen und auf den Geschmack und die Wünsche der Grossen kein Gewicht legen, durchaus nicht. In Westeuropa und in America fand er mehr Anerkennung und Bewunderung, wenn auch nicht als Künstler, so doch als Apostel der Humanität und als Strafprediger gegen die Gräuel des Krieges.

Die ersten Erzeugnisse dieses aussergewöhnlichen Künstlers waren ethnographischen und sittenschildernden Charakters; zu dieser Categorie gehört die «Procession mohamedanischer Fanatiker in Schuscha». Nach seiner Rückkehr aus dem Kaukasus war *W.* zwei Jahre in Paris bei *Gérome*. Er hat indesssen durch die Pariser Einflüsse absolut nichts von seiner Eigenart eingebüsst. Dagegen entwickelte sich hier sein eminentes Zeichnentalent immer mehr, während sein Colorit noch viel zu wünschen übrig liess. 1867 bis 1870 lebte er in Centralasien und nahm im Gefolge des Generalgouverneurs Kauffmann an den Kämpfen gegen die Turkmenen theil, wobei ihm für persönliche Tapferkeit der St. Georgsorden zu Theil wurde. Die Bilder aus dem Volks- und Kriegsleben jener Gegenden zeichnen sich durch unverfälschte Wahrheit und treffende Charakterisirung aus. Drei derselben, «Nach dem Erfolg», «Nach dem Misserfolg» und «Die Opiumesser», nebst einer Anzahl von Studien, wurden in St. Petersburg ausgestellt und erregten grosses Aufsehen, nur tadelte man das trübe, harte und trockene Colorit derselben. 1870—1873 wurden dann in München die Errungenschaften der central-asiatischen Expedition verarbeitet. Hier lernte er die Mittel seiner Kunst vollständig beherrschen, hier gelang es ihm, seinem urwüchsigen Talent auch die Vollendung der Farbengebung hinzuzufügen; sein Catalog von 121 Gemälden, die er im Frühjahr 1874 in St. Petersburg ausstellte, beweist, mit welcher Schnelligkeit und Leichtigkeit er arbeitete. Da wir auf den Inhalt dieser Bilder hier unmöglich eingehen können, so beschränken wir uns auf die Bemerkung, dass sie grösstentheils landschaftliche, ethnographische und architectonische Sujets behandeln und dass ihnen Phantasie und künstlerische Erfindung fast gänzlich mangeln. Nur in etwa einem Dutzend derselben kam eine durchaus selbstständige Stimmung zum Durchbruch; in diesen wenigen Bildern gelangte der künstlerische Geist, seine Liebe und sein Hass, seine Entrüstung und sein Humor, mit besonderer Energie und Deutlichkeit zur Darstellung. Einige derselben waren hochtragischen Inhalts, wie «Der Vergessene», ein auf dem Schlachtfelde liegengebliebener, sterbender Soldat, um den sich die hungrigen Raben versammeln, während die Kameraden desselben in der Ferne davonziehen. Einen ähnlichen Eindruck machte auch das Bild «Umzingelt», das die verzweifelte Lage eines Häufleins heroischer Russen darstellt, die, in einem Engpass von turkestanischen Reitern umgeben, unrettbar verloren sind. Diese grosse Gemäldesammlung gelangte zuerst im Jahre 1873 im Crystallpalast zu London zur Ausstellung und erregte dort ein ausserordentliches Aufsehen; die Kritik pries diese Bilder fast einstimmig als Werke eines Künstlers, der Seinesgleichen nicht hat. Als diese Galerie im Frühjahr 1874 nach St. Petersburg kam, strömte eine Menschenmasse herbei, wie man sie bei ähnlicher Gelegenheit in Russland noch niemals gesehen hatte. Es waren vorzugsweise diejenigen Werke, in denen er seinem Abscheu gegen die Gräuel des Krieges Ausdruck gegeben, welche das meiste Aufsehen — aber auch den grössten Hass der Reactionäre gegen den Künstler erregten. Einige dieser Bilder wurden ihm sogar als Verbrechen angerechnet und die Folge war, dass der auf's höchste erbitterte Künstler drei Kriegsscenen, «Der Vergessene», «Umzingelt» und «Eingenommen», verbrannte.*)

Trotz eifriger Bemühungen konnten es seine einflussreichen Gegner nicht verhindern, dass ihm die kaiserliche Academie der Künste den Professortitel antrug; der stolze Künstler erklärte jedoch, dass er alle Auszeichnungen für künstlerische Verdienste als schädlich für die Kunst betrachte. Er lehnte den Professor-Titel daher ab.

Die Jahre 1874 bis 1876 verbrachte er in Indien und holte sich dort eine reiche Sammlung von Naturstudien, Ansichten, Städte- und Figurenskizzen, welche zu einer Reihe von Gemälden aus der Geschichte Indiens unter britischer Herrschaft verarbeitet werden sollten. Die Arbeit kam jedoch nicht zur Ausführung, denn als der Künstler in Paris damit beschäftigt war, brach der Kampf zwischen Russland und der Türkei aus.

*) Fast alle seine Bilder aus Chiwa und Turkestan befinden sich im Hanfstaengl'schen Verlage.

Er eilte auf den Kriegsschauplatz und betheiligte sich wiederholt persönlich an Kämpfen, wurde verwundet, lag zwei Monate in einem Bukarester Lazareth, wohnte der Belagerung von Plewna bei und bekleidete sogar den Posten eines Stabschefs bei General Gurko. Nachher bereiste er den Schauplatz der Kämpfe in Bulgarien, um daselbst Studien zu machen. Als er darauf nach Paris zurückkehrte, malte er (1879 bis 1880) eine ganze Reihe Bilder aus dem nun beendeten Kriege, welche er, nebst einigen Gemälden aus Indien, in London, Paris, Wien, Berlin, Dresden, Hamburg, Brüssel und Pest ausstellte und dann nach Moskau und Petersburg brachte.

Nachdem *Wereschtschágin* nochmals nach Indien zurückgekehrt war, begab er sich im Jahre 1884 nach Syrien und Palästina. Das Resultat dieser Reise war eine neue Serie von Bildern, unter denen sich der « Einzug eines indischen Vicekönigs » und eine « Indische Strafvollstreckung » auszeichneten. Im Jahre 1885 riefen seine Bilder aus Palästina, namentlich die Darstellungen aus dem neuen Testament, denen er Renan's « Leben Jesu » zu Grunde gelegt hatte, in Wien einen lebhaften Protest seitens der katholischen Geistlichkeit und Presse hervor. 1886 wurde diese aus 82 Bildern und vielen Zeichnungen bestehende Collection in Berlin und Leipzig, 1888 in Amerika ausgestellt; die Ausstellung derselben in New-York rief eine ganze Literatur, vor allem eine heftige Polemik in der Tagespresse hervor. Auch in Europa, namentlich in Russland, waren seinen Ausstellungen zahlreiche kritische und polemische Abhandlungen gefolgt. Seine umfangreiche künstlerische Thätigkeit forderte zu solchen Kämpfen förmlich heraus, denn *Wereschtschágin* ist ein entschiedener Parteigänger des Naturalismus; er entnimmt seine Sujets fast ausnahmslos den Ereignissen der Gegenwart, die Jeden mehr oder minder lebhaft beschäftigen; in der Behandlung seiner Vorwürfe ist er vor allen Dingen wahr, kein Wunder somit, dass die Angriffe gegen diesen hochgebildeten und mit so eminenter Beobachtungsgabe ausgerüsteten Künstler auf der anderen Seite eine ebenso warme Theilnahme der Gesinnungsgenossen wachriefen.

W. Wereschtschágin. Thüre einer Moschee.

Wereschtschágin ist auch als Schriftsteller bekannt; er beschrieb seine Reisen, ebenso die selbstgeschaffenen künstlerischen Werke und zeichnete seine Erinnerungen auf. Es sind dies: « Bemerkungen, Skizzen und Erinnerungen », weiter: « Eine Reise in den Himalaja », letztere mit autographischen Illustrationen.

Das Thema verdiente eine viel weitläufigere Behandlung, um so mehr, als die vorhandene Literatur

darüber nicht sehr reich ist. Mit Ausnahme einiger werthvoller aber einseitiger Journalartikel des russischen Kunsthistorikers und Kritikers Stassow und der gediegenen Werke und Aufsätze von F. J. Bulgakow*) fehlt es in Russland an einer Geschichte der eigenen modernen Kunst. Die meisten Künstler verschmähen es, ihre Werke auf fremden Ausstellungen sehen zu lassen; daher hat das Ausland von der bildenden Kunst im Zarenreiche nur eine sehr unvollkommene und lückenhafte Vorstellung. Es ist indessen ganz zweifellos, dass diese Kunst ebenso werthvolle Producte aufweisen kann, wie diejenige anderer Culturstaaten. Es geht ihr, wie es vor wenigen Jahren der russischen Literatur erging. Dostojewskij, Gontscharow, Leo Tolstoj kennt man bei uns auch erst seit kurzer Zeit; seit man sie aber kennt, stellt man sie in eine Reihe mit den hervorragendsten Dichtern und Denkern der Gegenwart. Sollte es uns gelingen, durch diese Zeilen weitere Kreise für die russische Kunst zu interessiren, so dürfen wir uns rühmen, auch auf diesem Gebiete erreicht zu haben, was wir auf literarischem Gebiete durch unsere Uebersetzung von Dostojewskij's « Raskolnikow » erzielten.



W. Wereschtschágin. Gefängniss in Samarkand.

*) Namentlich ist das im Jahre 1890 in russischer Sprache erschienene Werk F. J. Bulgakow's «Unsere Künstler (Maler, Bildhauer, Mosaikkünstler, Graveure und Medailleure) auf den academischen Ausstellungen der letzten 25 Jahre» für Jeden, der sich mit der modernen russischen Kunst bekannt machen will, dringend zu empfehlen. Es enthält die Biographien von mehreren hundert Künstlern und über 700 Reproductionen ihrer Werke. Als Ergänzung erschienen die illustrirten Cataloge der St. Petersburger Ausstellungen in sehr befriedigender Ausstattung





Hugo-Vogel pinx. Phot. F Hanfstaengl, München.

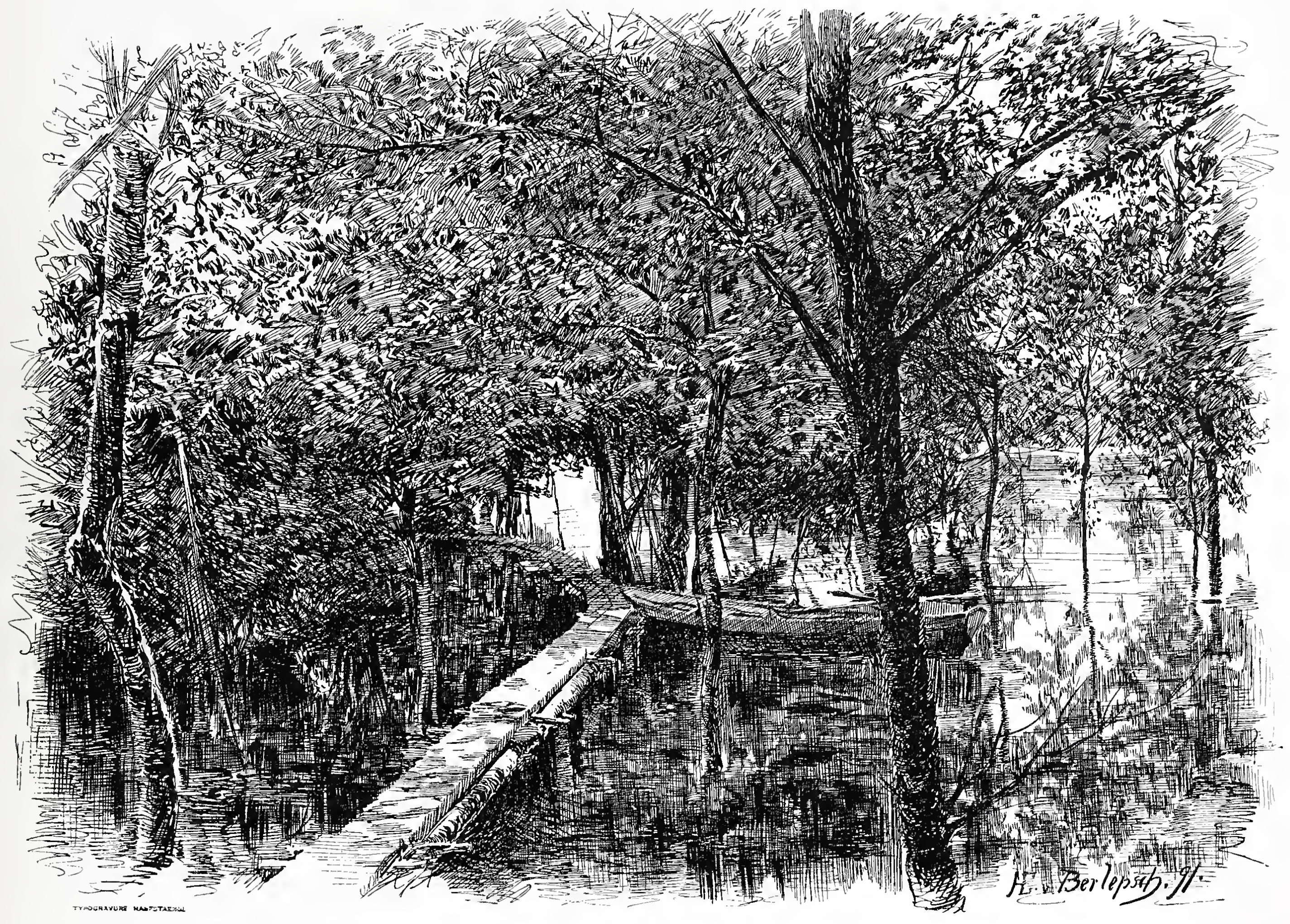
Madonna.



MÜNCHENER AUSSTELLUNGS-GÄNGE

VON

H. E. VON BERLEPSCH.



H. E. v. Berlepsch. Hochwasser.

II.

ENGLAND und SCHOTTLAND.

Englische Bilder auf einer continentalen Ausstellung ausser in Paris etwa zu sehen, war bis vor wenig Zeit etwas Seltenes. Dies mag zum guten Theile daran liegen, dass jene englischen Maler, deren Thätigkeit für die Kunst von wirklichem Belang ist, ihr Absatzgebiet im eigenen Lande haben, eine so grosse Quote handwerklicher Kunstmaler wie anderswo dort aber nicht existirt. Auch liegen die Verhältnisse in Bezug auf Erwerbung von Kunstwerken insoferne etwas anders denn bei uns, als die Aristokratie neben dem Interesse für alle Sport-Arten auch ein Interesse hat, tüchtige Arbeiten käuflich zu erwerben, geschehe dies nun aus wirklicher Antheilnahme oder aus anderen Motiven. Was weiss indessen der deutsche Junker von der Kunst? Allenfalls was für ein Strumpfmaass die Primadonna des Ballets hat. Und was geschieht von Seiten der reichen Bourgeosie? In England, wie gesagt, kaufen die reichen Leute Bilder. Das wissen die Münchener Künstler sehr wohl, denn gerade aus der Isarstadt wanderte alljährlich ein ganz bedeutendes Contingent von Leinewanden über den Kanal; daher mag denn auch die oft gehörte Meinung stammen, dass mit Aus-

nahme einiger Matadoren auf britischem Boden an wirklichen Künstlern wenig zu finden sei. Man kannte auf dem Continent eine Reihe englischer Kupferstiche, die in ihrer geleckten Manier nicht gerade immer das Vorzüglichste darstellen, was auf dortigem Grund und Boden gewachsen ist; man kannte vor Allem Reproductionen des berühmten *Landseer,* sah und bewunderte die trefflichen Holzschnitte des «Graphic» und der «Illustrated London News» oder freute sich über den kernigen Styl der «Punch»-Carricaturen, englische Kunst auf breiter Basis aber kannte weder unser Publicum noch unsere Künstler. Was sollten die Engländer auch den Continent mit ihren Arbeiten beglücken! Sie leben offenbar in dem Gefühle, ein solches Vorführen des eigenen Könnens nicht nöthig zu haben und folgen dabei jenem Selbstbewusstsein, das diese kräftigen, nationalstolzen Insulaner erfüllt und ihnen in jeder Lage des Lebens jenes bewundernswerthe Beharrungsvermögen verleiht, um welches wir sie als Allgemeingut füglich beneiden dürfen. Der Engländer geht mit seiner Sprache durch die ganze Welt; der Verlass auf eine Regierung, die keinen Spass versteht, wenn man ihren Unterthanen gegenüber handgreiflich wird, hat diese Sprache zur Weltsprache gemacht und ihr überall thatkräftig beigestanden. Wie die Nation, so ist das Individuum. Für gesunde körperliche Ausbildung der Jugend wird in England weit mehr gethan als bei uns, die wir gymnastische Spiele kaum kennen, es sei denn, dass sie z. B. von Turnern getrieben werden. Man hält es dort nicht für nöthig, dass ein junger Mann im Studentenalter seinen Arm und die Widerstandsfähigkeit seines Schädels immerfort auf dem Fechtboden erprobe, vielmehr wird die gleichmässige Ausbildung des Körpers angestrebt und zwar nicht blos in reiner Kraftübung, sondern bei Spielen, an denen auch Damen theilnehmen. Wer je Gelegenheit hatte, dies in practischer Weise mit anzusehen, wird kaum behaupten wollen, dass das Resultat hinter jenem zurückstehe, was unser «Comment» hervorbringt, schon aus dem einen Grunde, weil in England das gymnastische Spiel in allen Kreisen getrieben wird, etwas Selbstverständliches ist und, wie gesagt, auch vom zarten Geschlechte in ausgiebigster Weise cultivirt wird. Daher denn der durchgehend gute, freie Ton im gesellschaftlichen Verkehr beider Geschlechter. Man sehe dagegen unsere Elite-Bälle an! Wo ist die junge Männerwelt bei solchen Gelegenheiten zumeist zu finden? In München gewiss im «Bierstübel», das ja nirgends fehlen darf.

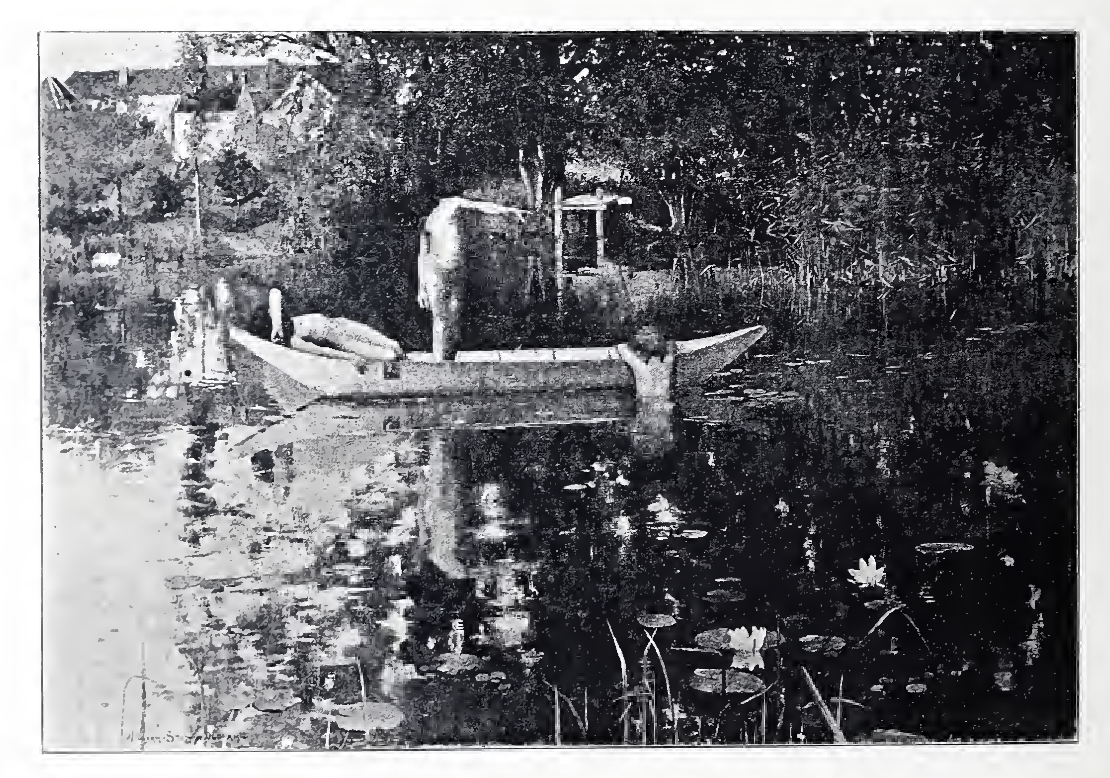
Wo nun so viele Umstände, von der hohen Politik angefangen bis zu den Antheilnehmern an einer Partie Foot-Ball oder Cricket, ziemlich concentrisch darauf hinarbeiten, die Machtstellung des Staates auch im einzelnen Individuum zu verkörpern, zum practischen Bewusstsein zu bringen, da ist es selbstverständlich, dass auch das künstlerische Leben von solchen Einflüssen direct und indirect berührt, beeinflusst wird. Freilich darf man jene Sorte reisender Engländer, wie man sie in allen Museen des Continents herumlaufen sieht, ebensowenig als die geistigen Vertreter der Nation ansehen, welche an künstlerischem Thun und Treiben lebhaften Antheil nehmen, als man die allerorts in massenhaftem Aquarell-Farben-Verbrauch betretenen Ladies als Vertreterinnen der englischen Kunst ansehen kann. Die machen es gerade so wie die sog. gebildeten Stände anderer Nationen; gibt es doch in Deutschland keine grössere Stadt ohne Damenmalschule oder -Schulen, welche ihre Wirkung bei Geburtstags-, Hochzeits- oder Weihnachtsgeschenken allerorts geltend machen und mit dem Gesang, dem Clavierspiel, die von einem guten Theil der jungen Schönen und Unschönen betrieben werden, auf einer Rangstufe stehen und den Geschmack, wie man fälschlicher Weise oft annimmt, durchaus nicht im höheren Sinne ausbilden.

Einen Abriss der Geschichte englischer Kunst hier zu geben, hat keinen Zweck. Wer sich darüber orientiren will, findet in den Schriften Ruskin's, in den «British Painters» (London, bei David Bogue), in den «Modern Artists» von Wilfr. Meynell, in dem dreibändigen Werke von Horace Walpole und anderen Büchern hinlänglichen Aufschluss. Es mag genügen, wenn hier gesagt wird, dass, wie anderwärts, das Fühlen und Empfinden der Natur gegenüber sich gleichmässig in der Richtung der Litteratur ebenso kundgab wie in der bildenden Kunst, dass die Landschaft und ihre Schönheiten gleichwie der Mensch als Mensch, nicht blos als Gesellschaftsglied, ebenso förmlich entdeckt wurde wie anderswo, dass die Zeit der Naturbewunderung und Verherrlichung auf jene andere folgte, die ihre Stärke auf dem Gebiete des Verstandes suchte, kurzum dass an die Stelle der bewussten und überlegten Geistesäusserung die Bewunderung für Dinge trat, die völlig ausserhalb des speculativen Philosophirens liegen und damit eine ganz neue Welt erschlossen wurde; dass diese gegenüber der früheren Periode nun ganz, um und um, in roman-

tischem Schimmer höherer Potenz erglänzte, ist eine natürliche Nothwendigkeit solcher Reaction. Der Mensch in ihr erscheint anders gestaltet, anderen Zielen zustrebend, anderen Vorbildern folgend als jener, der all seine Aeusserungen in Beziehung zu der Welt bringt, in der er als Arbeits-Existenz, nicht als Gefühls-Individuum dasteht. Wenn für diese Periode ein Name der englischen Literatur genannt werden soll, der seine Reflexe auch in der Welt der Kunst geltend machte, so ist es Walter Scott. Damals begann in England neben dem Sitten- und Historienbilde vor Allem die Landschaftsmalerei zu blühen. Sie hat, wenn auch mannigfachen Schwankungen und Uebergängen unterworfen, sich bis heute siegreich als ein ganz hervorragendes Element behauptet, gesund entwickelt und ist dabei in ihren wesentlichsten Vertretern durchaus national geblieben. Die Sittenschilderung, das Bild aus dem Leben des eigenen Volkes hat lange Zeit unter den Nachwirkungen der romantischen Periode gelitten; vielfach machte sich eine gewisse süssliche und dabei dennoch verknöcherte Anschauung geltend, bis auch da ein frischer Windzug durchstrich und mit falschen Empfindungen ebenso aufräumte wie mit jenen gemalten Erscheinungen, die im Leben niemals auf zwei Beinen herumgehend gesehen werden, wohl aber im erdichteten Menschen ein falsches Bild des Thatsächlichen geben. Die Reihe dieser Künstler ist zwar noch nicht ausgestorben, doch auf dem Aussterbe-Etat. Sie sind Leute, die es weniger mit der Phantasie zu thun haben, als dass sie mit gewissen vagen Begriffen der Gefühlswelt behaftet sind, denen sie keinen präcisen Ausdruck zu verleihen wissen — übrigens Gestalten, wie sie auch bei uns zu Lande noch in genügender Anzahl vorkommen. Daneben existirt in England natürlich noch die «hohe Kunst», d. h. jene Richtung, die sich mit Aufgaben befasst, welche ihre Blüthezeit in anderen als den heutigen Tagen hatten und als die specifisch academischen bezeichnet werden müssen. Dahin zählen Sterne ersten Ranges, deren Ruf so fest steht wie nur etwas in der Welt. Geschichtsmaler hat England auch. Sie sind zum Theil ebenso langweilig wie die unsrigen, und wenn auch in Bildern, wie jene des zum Engländer gewordenen Belgiers *Alma-Tadema*, die höchste Virtuosität des Malers brillirt neben einer imponirenden Kenntniss archäologischer Dinge, so wird man doch keinen Augenblick anstehen, gewisse dem modernen Leben entnommene Stoffe, die von diesem Künstler behandelt worden sind, höher zu stellen. Die in Frankreich zuerst aufgetretene Reaction gegen das auf Kosten der Natürlichkeit Aufgeputzte und Geschmückte in der Kunst warf nicht blos Reflexe nach England hinüber. Sie hat vielmehr durchschlagend gewirkt, doch blieb die Bewegung, soweit sie wirklich bedeutende Künstler mit in ihre Kreise zog, nicht im Abhängigkeitsverhältnisse zu Frankreich stehen, sondern gewann den eigenen Boden wieder. Damit soll übrigens nicht gesagt sein, dass nicht einzelne Erscheinungen vorhanden sind, die sich französischen Einflüssen der radicalsten Art ganz und gar angeschlossen haben. Dass endlich bei einem Volke, was vermöge seiner wohlbefestigten Stellung in allen Erdtheilen eigene Territorien besitzt und sie aus seiner Mitte mit Colonisten aller Rangstufen bevölkert, das Hereinziehen fremdländischer Erscheinungen eine Rolle spielt, ist klar. Englische Künstler leben in Indien ebenso wie in Australien oder am Cap der guten Hoffnung. Sie leben dort im eigenen, nicht im fremden Lande, und was daher an solchen Stoffen in der Kunst auftritt, trägt durchschnittlich einen anderen Stempel als die Arbeiten reisender Künstler anderer Nationen. Schon eine Stadt wie London, die Einem das Gefühl einflösst, als befände man sich im Centrum der ganzen Welt, muss in dieser Beziehung ganz andere Eindrücke hervorrufen als andere Städte, die, obwohl gross, doch nicht in dem Maasse den ganzen Erdball seine Beziehungen dahin richten sehen. Doch genug davon. Die Kunstwerke selbst sprechen besser als die weitläufigste Erörterung über die Bedingnisse ihres Entstehens, und was in München ausgestellt ist, gibt immerhin einen grossartigen Begriff von der Mannigfaltigkeit künstlerischen Arbeitens in Britannien. Eine geschlossene Gruppe, die, wenn auch im Einzelnen mannigfach ausgebildet, doch im Wesentlichen einem Ziele zustrebt, bilden einzig die Neuschotten, die Glasgower Schule und ihre Anhänger. Sie können nicht so ohne Weiteres als zur englischen Kunst gehörig behandelt werden und bilden in ihrer Art ein Gegenstück zu den Norwegern.

Spricht man von der Royal Academy von England, so ist es in künstlerischer Hinsicht gerade als wenn man in politischer von den Tories spräche. Ihre Mitglieder müssen durch eine lange Reihe von Thaten bewiesen haben, dass nichts, was ungentlemanlike ist, jemals auf die Leinwand gekommen sei. Sie ist vornehm und hat desswegen die Sympathie der vornehmen

Welt, die wohl Manches für ungentlemanlike anschaut, was der Mensch, der mitten im Gewühl des modernen Existenzkampfes steht, selbst durchmacht oder Anderen gegenüber anwendet, wogegen wiederum die «selfmade men» gar manchen hochgeborenen Nichtsthuer auch nicht gerade mit dem Ausdrucke ihrer allervorzüglichsten Hochachtung behandeln. Das beruht, wie Alles in der Welt, auf Gegenseitigkeit. Also steht es auch mit der Royal Academy of England, deren Mitglieder frohgemuth vom Vortheile des erworbenen Sitzes in dem aristokratischen Institute Gebrauch machen, während Andere in jenem Tone davon sprechen, den der Fortschritt gegenüber dem starren Conservativismus von jeher angeschlagen hat. *Frederik Leigthon* in London ist derzeitiger Präsident der Royal Academy, malt die antike Götter- und Heldenwelt, gilt für einen vorzüglichen Künstler und beehrte dies Jahr München zum ersten Male mit der Ueberlassung von dreien seiner Werke, welche über seine Stellungnahme zu der Bewegung unserer Tage gar keinen Zweifel aufkommen lassen. Er ist in seinen Werken streng, man möchte sagen: stylisirt, der reinste Ausdruck academischer Kunst; er ist bestimmt, in dem, was er will und sieht die Vollkommenheit der Kunst in der Darstellung tadellos gebauter



William Stott of Oldham, London. Der Badeplatz.

Menschen. Seine «Phryne» ist eine Lady; nichts erinnert an die Hetäre, sie könnte ebensogut eine Juno bei der Badetoilette sein, und es liegt nahe zu glauben, dass *Leigthon's* Kunstanschauung mindestens ebensosehr auf den Polykletischen Schönheitsregeln als auf dem Studium der Natur basire. Ich muss gestehen, dass ich als Richter einem solchen Weibe gegenüber niemals die Empfindung gehabt hätte, als wirke sie durch ihre Reize verführerisch, denn sie hat auch nicht den geringsten Hauch jenes Wesens an sich, das Makart zuerst in seiner «Pest in Florenz» den Weibern des galanten Lebens und später seinen Frauengestalten überhaupt gegeben hat. Der Ton des Fleisches lässt darauf schliessen, dass diese Phryne öfters Sonnenbäder zu nehmen gewohnt sei, denn er wirkt rothbräunlich und entbehrt jenes unsagbar schönen Schmelzes der Farben, welchen zartes Incarnat immer mit sich bringt, vollständig. Trotz alledem ist das Bild, will man nicht einen ganz einseitigen Maassstab gelten lassen, eine Leistung ernster Art, die man sich vielleicht am liebsten vom Rahmen einer guten Architectur umgeben vorstellt. «Perseus und Andromeda» sowie «Proserpina» sind kleine Farbenskizzen, über die sich nicht viel sagen lässt. Wesentlich anders in der ganzen Auffassung sind



Robert Haug pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Morgenroth.



einige mythologische Bilder von *William Stott* in London. Sein «Endymion», dem nächtlicherweile, umwoben vom erdentstiegenen Dunste, die keusche Göttin naht, ebenso wie seine «Geburt der Venus» wollen entschieden mehr durch den Reiz eines durchgehend grauen Tones als durch die klare Form wirken; ebenso verhält es sich mit seinem «Badeplatz», der Knaben zeigt, wie sie vom Kahne aus niederzutauchen im Begriffe sind in einen buschumsäumten, blauen Wassertümpel. Das Fleisch, in den Lichtpartien hell und glänzend, verräth durch die Schwärze der Schatten, dass die Figuren unter der einseitigen Wirkung des Atelierlichtes entstanden sind. Fast wie ein Gobelin, mit durchgehend grau-grünem Tone, wirkt des gleichen Autors «Nymphe», eine im Schatten des Waldes ruhende weibliche Figur, beinahe decorativen Charakters. Seine Bilder alle sind coloristische Interessantheiten, in denen manch geniale Seite steckt, doch reichen sie entschieden nicht an die Qualität eines Bildes des Schotten *Lavery*, «Ariadne», hinan, in dem mit den einfachsten Mitteln voller Ausdruck der Schönheit erreicht ist. Die Verlassene steht, von lichtem, halbniedergefallenem Gewande umhüllt, am Ufer, durch das schwellende Haar streicht der Wind von der dunkelblauen See her, die schweigsam Welle auf Welle heranrollen lässt, ohne Kunde zu geben von Dem, dess Liebe die schöne kretensische Königstochter umgarnte. Es ist wahrhaft wohlthuend, wieder einmal solch einer Erscheinung zu begegnen, die in gleichem Maasse darthut, dass der Künstler einem grossen poetischen Gedanken Raum zu geben versteht, als dass er ihn auch künstlerisch in herrlichster Weise lösen kann. Es liegt in der Erscheinung dieses Weibes so viel Anmuth, so viel Empfinden, dass man unwillkürlich immer wieder hingezogen wird. Dass *Lavery* dabei nicht etwa einseitig sich nur in solchen Stoffen bewegt (deren Bewältigung manche unserer Grössen aus wohlüberlegten Gründen gar nicht versuchen), beweist er in einer Reihe anderer Bilder. Unmittelbar neben dem vorgenannten befindet sich eine grössere figurenreiche Darstellung, welche die ganze Langeweile eines Ceremonienbildes athmet und ihr Hauptverdienst in den beinahe zweihundert Portraits hat, welche darauf angebracht sind. Es ist der «Empfang der Königin von England» in Glasgow. *Lavery* hat aus dem Stoffe gemacht, was sich überhaupt daraus machen liess. Ueberaus frisch, breit in der Farbe, schön in der Zeichnung, ohne irgend eine aufdringliche Seite, ist das Portrait einer jungen Dame zu Pferde vom nämlichen Künstler; das ist gesunde, herzwärmende Kunst. Die «Nacht nach der Schlacht von Langside» (Maria Stuart mit einem Trupp Reisiger auf der Flucht) kommt dagegen, obschon es eine breite und gute Farbenstudie ist, kaum in Betracht. Dagegen zeigen eine Reihe von morgenländischen Bildern, dass der Künstler auch solchen Stoffen von der richtigen Seite beizukommen versteht. Geradezu fascinirend durch das in ihnen niedergelegte Maass küntlerischen Könnens wirkt eine Reihe von Aquarellen, ebenfalls Scenen aus orientalischen Städten darstellend, von *Arthur Melville,* London. Die Art, wie diese figurenreichen Strassenbilder mit den phantastischen Architecturen behandelt sind, hat etwas Blendendes; es ist ein Können ganz ungewöhnlicher Art darin niedergelegt, ein spielendes Behandeln der Technik ohnegleichen, ein Umspringen mit der Farbe, was jeden Gedanken an Schwierigkeiten beim Arbeiten in den Hintergrund stellt. Dabei sind sie in reiner Aquarelltechnik gehalten, ohne irgendwelche Anwendung von Gouache. Das farbige Gewimmel einer nach Tausenden von Menschen zählenden Volksmenge, wie es sich auf offenem Marktplatze entwickelt, ist mit derselben Virtuosität behandelt wie Einzelgruppen burnusumgürteter, turbangekrönter arabischer Erscheinungen, die durch einen Thorbogen in den Hof eines gallerieumschlossenen Hauses einreiten, oder die kauernden Gestalten, die dem Thun und Treiben eines Schlangenbändigers mit Aufmerksamkeit folgen. Es ist dabei, trotz der Buntheit der Figuren, der einheitliche Eindruck in bewundernswerther Art festgehalten, Licht und Luft spielt überall hinein, kurzum, es sind Leistungen, die, wenn auch vielleicht an der Grenze des Manierismus stehend, doch nimmer aus dem Gedächtnisse entschwinden und Einem unwillkürlich den Ausdruck «Hut ab» auf die Lippen legen. Aehnliches ist in München nie zuvor gesehen worden. Es ist bei Allem obendrein der Ausdruck einer absolut selbstständig gearteten Künstler-Individualität, die nach keiner Seite hin auch nur im Entferntesten ein Anlehnen an dies oder jenes Vorbild verräth.

In das Gebiet der historischen Costüm-Malerei gehört «Der erste Prince of Wales» von *Philipp Morris* in London. Es ist eine Scene mit Harnischen, Helmen, Schwertern und einigen damit in Verbindung gebrachten menschlichen Figuren, zu deren Charakter-Eigenschaften die Tugend dramatisch wirksamen Auftretens nicht

gehört. Der junge Prinz, welchen Eduard I. den wälischen Edlen zeigt, von ihnen den Eid der Treue für den gekrönten Bambino verlangend, thut als malerische Figur, was Hunderte solch historischer Helden auf der Leinwand thun, er steht Modell; das aber thut er mit Bewusstsein. Der grosse, ihm zu Füssen sitzende Jagdhund ist vielleicht eine der sprechendsten Figuren des Ganzen: er ist im Einschlafen begriffen. Gemalt ist das Ganze mit beneidenswerther Gründlichkeit, indessen wollen wir nicht hoffen, dass das Bild in München bleibenden Eindruck bei unserer zukünftigen Malergeneration hinterlassen habe. Ein Damenportrait, ganze Figur, desselben Künstlers ist in Bezug auf die Darstellung des reichgarnirten violetten Atlaskleides ganz gewiss im Sinne der Bestellerin und ihrer Marchande de modes ausgefallen, indessen gehört es nicht zum Hervorragendsten, was die englische Bildnissmalerei heutzutage leistet.



David Murray, London. In Gorse.

Zu den Grössen Britanniens zählt *Sir John Everett Millais*, über dessen Bedeutung auf pag. 216 ff. Jahrgang 1890 dieser Zeitschrift eingehend berichtet worden ist. Wir hatten diesmal nicht das Glück, Arbeiten von ihm ausgestellt zu sehen, die seine grosse künstlerische Wirksamkeit erschöpfend zu illustriren im Stande sind. «Der Böse, Thränen säend» ist eine Leistung guter Art und zeigt die halbgebückte Figur eines ältlichen Mannes mit schlimmem Gesichtsausdruck, wie er, angethan mit rothem Gewande, in dämmernder Abendstunde über das Gelände schreitet, überall Körner der Bitterniss ausstreuend. Zu seinen Füssen windet sich die Schlange, hinter ihm schleicht scheu ein wolfähnliches Raubthier. Die ganze Stimmung ist tief, die Farbe kräftig, aber nicht von jener Sattheit, die dem hereinbrechenden Dunkel nach starkleuchtendem Sonnenuntergang eigen zu sein pflegt. *Millais'* zweites Bild stellt ein kleines Mädchen dar und ist Portrait. «Das ist niedlich», sagen gewiss Viele. Mir machte die Erscheinung mit Ausnahme des Gesichtchens den Eindruck einer älteren

Dame, denn das kleine Ding ist angethan mit Hut und Schleier, trägt einen dicken braunen Rock, sowie einen Muff, hat altväterisch gedrehte lange Stirnlocken und führt einen Regenschirm, den man füglich fragen könnte: Schirm, wo willst Du mit dem Kinde hin? Das Ganze hat den Charakter gewisser auch in Deutschland viel verbreiteter englischer Stahlstiche, die für unseren Geschmack ein wenig sehr süss wirken. Uebrigens hat es der Künstler nicht selbst zur Ausstellung gesandt, vielmehr ist es Privateigenthum, und wenn es als solches seinen Zweck erfüllt, so ist ja eine Hauptaufgabe erreicht. Vielleicht sind die Besitzer entzückt und schätzen daran nicht so sehr den Künstlernamen als das Baby, welches dargestellt ist, verehrt man doch an gar vielen öffentlichen Wallfahrtsstätten Darstellungen, die oft nicht in directem Zusammenhange mit Dem stehen, was man als «göttlich schön» bezeichnet. In imponirender Grösse schildert *Dudley-Hardy* (London) das Elend der Obdachlosen in der reichen und frommen Millionenstadt an der Themse. Am Fusse eines der Löwen des Trafalgar Square lagert, im Elend vereint, ein Trupp von Menschen, Männer und Frauen, kärglich beleuchtet vom Scheine des aufgehenden nebligen Tages; auf dem nassen, schmutzigen Strassenpflaster liegen sie eng aneinander gekauert da, ein Bild socialer Misère, das keines Commentars bedarf. Gemalt ist das Bild mit den denkbar einfachsten Mitteln, nirgends ist auf Kosten der schlichten Erscheinung ein speculativer Kniff angebracht. Was das Ganze sein will, das ist es im vollsten Maassstabe: ein Appell an die Menschlichkeit. In ganz andere Sphären, allerdings auch in morgendämmerige, führt das coloristisch vorzügliche Bild von *E. J. Gregory* in London, das eine Dame in reichem Ballkleide, etwas «fanée» zeigt, wie sie, in der Nähe des Flügels stehend, mit einem Herrn conversirt, der sich mit dem Ellbogen auf das Instrument stützt. Der Clavierspieler ist matt, er hat gespielt, gespielt zum ersten Tanz, zum zweiten, die ganze Nacht hindurch, so wie es eben sein alltäglicher Beruf ist — jetzt geht's beinahe nimmer, helles Tageslicht wird durch die Spalten der herabgelassenen Vorhänge sichtbar, die in der Hauptsache vom Scheine der brennenden Kronleuchter erhellt sind. Blumen, Volants, Schleppen — das ist Alles ganz anders als wenige Stunden zuvor, und die Zwei, die sich da unterhalten — ist es Liebe, Laune, Aufregung durch alle die gehabten Eindrücke? Sie haben sich noch immer etwas zu sagen. Das Bild ist in der Art der farbigen Behandlung als ein sehr tüchtiges zu bezeichnen; die Situation, treffend geschildert, hat nirgends eines jener Hinterthürchen, durch welches sich nun ein amüsantes Histörchen, irgend eine Perspective, eine Folgerung für die Zukunft erblicken lässt, wie das bei so vielen Genrebildern der Fall ist. Nein, es schildert eine Situation, die dem Künstler als malerischer Vorwurf diente und trägt keinerlei Nebenabsichten in sich; es ist, mit einem Worte gesagt, ein gutes Bild. Anders wieder ist die Scenerie auf *W. H. Bartlett's* Dämmerungsbild «Wunderschrein». Es behandelt eine jener Curen, die vielleicht manches gläubige Gemüth besteht, ohne dass der kranke Körper gesundet: eine Mutter mit dem todkranken Kinde im Gebete über ein Grab geneigt, dessen Inhalt Wunder wirken soll. Im Grunde genommen wollte mir das Ganze mehr wie ein Farbenproblem erscheinen, das sich der Künstler gestellt hat und worin er die Doppelwirkung des natürlichen Frühlichtes und des Scheines einer grossen Laterne wiederzugeben versuchte. Soll ich ein viertes Bild aufführen, das ebenfalls die Stunde der Dämmerung schildert, aber durchaus lyrisch, durch die Stille, die sich über die Natur breitet, wirkend, so ist es jenes von *Ernest Parton* in London «When day-light dies»: Ein Weg am Teiche hin, ein paar Bäume, zwischen deren Geäst jener eigenthümlich oscillirende Ton durchscheint, der halb Himmelsblau, halb aufsteigender, röthlich gefärbter Erddunst ist.

Marianne Stockes hat sich diesmal auf ein Gebiet gewagt, das bei allem trefflichen Können der Dame doch nicht ganz in ihrer Sphäre zu liegen scheint. «Das ewige Licht» stellt die Madonna knieend vor der Wiege mit dem Christuskinde dar. Von diesem gehen Strahlen aus, welche die weibliche Figur beleuchten; der junge Welterlöser sieht indess ein wenig hölzern aus. Das Kind ist nicht gut gezeichnet; da es aber der Mittelpunkt des Ganzen ist, so wird dieser Mangel allzustark in den Vordergrund gerückt und vermag die tüchtigen Seiten der Malerei, die hauptsächlich sehr stofflich behandelt ist, nicht zum Hauptgewichte zu erheben. Hübsch ist ein weiblicher Kopf, von der nämlichen Künstlerin herrührend und als «Edelweiss» bezeichnet. Beinahe an cornelianische Härte der Farbe erinnernd ist «Der Schatten des Todes» von *W. Kolman Hunt:* Christus, blos mit dem Lendentuche bekleidet in der Zimmer-

mannswerkstätte seines Pflegevaters stehend, breitet die Arme aus. Der dadurch an der Wand entstehende Schatten zeigt die Silhouette des Gekreuzigten, eine symbolische Darstellung, die, in eigentlich malerisches Gewand gekleidet, ihre Wirkung vielen Gemüthern gegenüber nicht verfehlen dürfte. Die detaillirte, jedes feineren Reizes bare Art der Behandlung aber, wie sie als Hauptmoment hier auftritt, arbeitet dem eigentlichen Kern der Sache gerade entgegen. In den nämlichen Raum, an die neutestamentliche Hobelbank, versetzt *Arthur Hacker* in London die Scene zwischen Christus und Magdalena. Zwar denkt beim ersten Anblick wohl kaum Jemand an die Persönlichkeiten, die der Maler geben wollte (ein Umstand, der gar vielen der modern-biblischen Bilder anhaftet, soferne dieselben nicht noch schlimmere Lücken: sichtbaren Mangel an wirklichem Können aufweisen. Müsterchen davon gibt es in nächster Nähe), vielmehr glaubt man, die Rückkehr einer gefallenen Tochter in das Elternhaus zu sehen. Abgesehen aber davon hat die Darstellung *Hacker's* etwas Tiefernstes im Ausdruck, dem die trefflich malerischen Eigenschaften der Arbeit wirksam zur Seite stehen.



Sidney Starr, London. Paddington Station.

Mit einer Unzahl von Bildern, so dass man beinahe glauben möchte, der Künstler habe im Glaspalast zu München ein eigentliches Verkaufsdépôt errichtet, ist *John Reid*, London, aufgetreten. Es sind nicht weniger denn achtundsechzig Nummern, also genug, um über die Art des ohne Zweifel genialen, in seiner Technik vielfach geradezu farbenblendenden Malers ein Buch zu schreiben. *Reid* steht jeglichem modernen Partei-Manierismus ferne, geht aber in manchen seiner, ich möchte sagen «stämmigen» Arbeiten unzweifelhaft auf dem Wege des Sonder-Manierismus. Farbe, glänzende Töne, auch wo sie naturgemäss der Wirkung des kalten Lichtes einigermaassen Platz machen müssten, zeichnen seine bald überwiegend figuralen, bald rein landschaftlichen Bilder aus, doch streift dieses Losfeuern der ganzen Palette zuweilen beinahe an Buntheit. Langweilig, nüchtern wirkt aber auch nicht eine einzige seiner Arbeiten. Wenn dabei hin und wieder der Form etwas mehr Bedeutung zugemessen worden wäre, so stünde Vieles entschieden um ein gut Theil höher. Vielleicht — ich weiss es nicht — ging auch der Künstler in erster Linie von dem Grundsatze aus, Bilder in den meisten Fällen als Schmuck



Robert Poetzelberger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Waisen.





James Whitelaw Hamilton, Helensburgh. Portrait.

und Zierde für Innenräume zu behandeln, ihnen folglich eine stark sprechende Erscheinung zu verleihen. Das trifft für decorative Malereien auch vollständig zu, denn sie haben nicht die Aufgabe, als Einzelnheit zu wirken, sondern zur Stimmung eines ganzen Raumes beizutragen. *Reid* ist in seinen Schilderungen durchaus dem Heimathlande zugethan. Bald gibt er das Leben und Treiben am Ufer der See, wo mannigfache Fahrzeuge ankern, bald wieder Dorfscenen, oder er lässt den blauen Himmel mit seinen ziehenden Wolken, weite grüne Anger und Hügel oder schattige Bäume sprechen, da sind wohl seine intimsten Naturbeobachtungen niedergelegt. Es weht frische Luft durch sie, er lässt von allen Mitteln der Palette Nichts im Stiche, im Gegensatze zu Jenen, welche in einer grauen oder blau angehauchten Grundstimmung ihrer Bilder das Glaubensbekenntniss einer einseitigen Naturanschauung eröffnen. Auf einem grossen, äusserst figurenreichen Bilde, das dem Beschauer durch seine Effecte förmlich entgegenknallt, schildert er die Einbringung von Schmugglern, welche gefesselt vom Hafen über den mit Hökerweibern besetzten Marktplatz geführt werden, eine Arbeit, an der man mehr die Wucht der nebeneinander gesetzten Pinselstriche als die bildmässige Wirkung bewundern muss und die sicherlich neben dem farbenfeurigsten *Makart* oder *Canon* siegreich durchschlagen würde, anderswo zeigt er, wie ein vom Pferde abgestiegener, mit dem rothen Fracke des Fuchshetzers bekleideter Esquire mit einigen auf dem Felde beschäftigten Bauerndirnen scherzhafter Unterhaltung pflegt; das Bildniss einer jungen Dame, seiner Schwester, hat alles Anrecht, unter die guten Leistungen des Portraitfaches gezählt zu werden, kurzum er scheint in allen Sätteln gerecht zu sein. Seine Productivität lässt darauf schliessen, dass er auch an Gewandtheit in der Mache keinen Manco aufzuweisen habe und dies der Welt gerne offenkundig zeigt. Verfeinerte Art würde ihn ohne Zweifel unter die Besten erheben, die wir heute aufzuweisen haben.

Mit Altweiberhaus-Bildern sind unsere Ausstellungen seit einer Reihe von Jahren reichlich gesegnet gewesen. Man wurde dabei unwillkürlich an den Ausspruch des älteren *Goncourt,* «Les frères Zemganno» betreffend, erinnert, wo er sagt, hässliche und niedere Naturen seien leicht zu schildern, weil ihr innerer Mechanismus einfach zu durchdringen sei; sein Ehrgeiz gehe darauf hinaus, ein realistischer Schilderer Dessen zu sein, was hochherzig ist, was schön aussieht, was gut riecht, weil es viel schwerer sei, ein eindringliches, weder conventionelles noch phantastisches Studium der Schönheit an den Tag zu legen, als das Hässliche zu verstehen und zu malen. Tritt aber bei der Darstellung solcher Sujets obendrein ein sichtlicher Mangel von eigentlichem Können zu Tage, so bekommt man schliesslich jenen Degout davor, der den Werken mancher unserer deutschen Zukunftsapostel oft ein treuer Begleiter ist. *Hubert Vos,* London, stellte ein Bild aus, dessen Motiv er sich im Altfrauenhause zu Brüssel geholt hat. Mag man sich mit dem Sujet als solchem befreunden oder nicht, Eines bleibt sicher, dass das Ganze als farbige Leistung mit zu den guten Nummern der Ausstellung zählt und etwas Packendes durch die in festen, ungebrochenen Tönen sich bewegende Gesammtstimmung in sich trägt, welche den Ausdruck des Klargewollten in jeder Beziehung aufweist und den Künstler als einen vorzüglichen Coloristen zeigt. Nicht weniger gut, stellenweise als Erscheinung vielleicht noch interessanter sind zwei Portraitköpfe von ihm.

Wie ein Experiment wirken die badenden Frauen von *Philipp Wilson Steer.* Er probirt durch das Nebeneinandersetzen complementär wirkender Farben seine

Wirkung zu erzielen und vermeidet die Anwendung ruhiger, einheitlicher Localtöne, ein Versuch, der heute von Vielen gemacht, von den Meisten mit zweifelhaftem Erfolge abgeschlossen wird. Ist auch nach physikalischen Gesetzen das Licht immer und überall aus verschiedenfarbigen Lichtwellen zusammengesetzt, was durch die Wirkung des ersten besten Glasprisma's nachzuweisen ist, so erscheint es dem Auge doch stets als ein einheitlich geschlossenes Ganzes, an welchem hauptsächlich Uebergangsstellen von einem Tone zum anderen eine starke Variation von Farben erkennen lassen. Uebrigens spricht, nebenbei gesagt, die Unmöglichkeit der Darstellung übergrosser Lichtstärken gegen das Princip, man müsse in malerischen Effecten der Natur gleichzukommen suchen, d. h. eine Abschrift von ihr machen. Nothgedrungener Weise muss jede Malerei, heisse sie, wie sie wolle, die Uebersetzung des wirklichen Eindruckes in eine andere Empfindungsscala vorstellen, einer Empfindungsscala, «die einem anderen Grade von Erregbarkeit des beschauenden Auges angehört, bei welchem das Organ in seinen Antworten auf die Eindrücke der Aussenwelt eine ganz andere Sprache spricht». Wer sich darüber Raths erholen will, lese den einschlägigen Aufsatz «Optisches über Malerei» von Helmholtz in seinen populär-wissenschaftlichen Vorträgen. Dass ein gewisses Durcheinanderziehen der nassen Farbe interessanter und prickelnder wirkt als der fertig auf der Palette gemischte Ton, das ist eine alte Geschichte; wo aber dieses Durcheinanderziehen zur Manier wird, zu einer Art von Strumpfwirkerei oder Strickerei, da wirkt das Endresultat eben, wie jede manieristische Anschauung, meist unwahr. Nicht Jedem ist es gegönnt, in der Anwendung solcher Mittel sich bis zu jener Höhe emporzuarbeiten, die der Italiener *Segantini* einnimmt. Seine Bilder sind in Bezug auf Klarheit und Frische mit das Beste, was die Ausstellung überhaupt aufzuweisen hat; nirgends berührt der in der Nähe angeschaut sich ganz chaotisch ausnehmende Farbenauftrag, der die verschiedensten Gegensätze, direct nebeneinandergestellt, scheinbar zu einer Farbe vereinigt, unangenehm, denn schon eine ganz kurze Distanz des Auges genügt, um sämmtliche Tone weich, als in Eines verschmolzen erscheinen zu lassen. *Steer's* Bild thut das nicht; es herrscht in ihm eine Verschwommenheit vor, die durchaus unwahr ist. Immerhin spricht daraus ein Künstler und man muss sich eben mit dem Factum zufriedenstellen, dass unsere Ausstellungen zum mindesten ebenso sehr Versammlungs-Plätze für Experimental-Malerei als Räume sind, wo es in sich fertige, abgerundete Kunstwerke zu schauen gibt. Bei einem Frauenbildniss hat *Steer* weniger mit der Farbe experimentirt als auf die Wirkung der Leinwandfäden gerechnet. Das hat er an alten Bildern gelernt und dieser Versuch ist entschieden glücklicher ausgefallen als der erstgenannte. Von reizender Zeichnung, soll noch eine Studie nach dem Nackten genannt werden, ist *Theodor Roussel's* «lesendes Mädchen». Vom gleichen Autor stammen auch zwei Portraitstudien, die offenbar nach dem *Whistler*'schen Verfahren als «Arrangement in schwarz und rosa» oder in «schwarz und hellblau» aufzufassen sind. Sie stellen beide den Maler *Mortimer Menpes* dar, das eine Mal sitzend vor einer Rosa-Wand, das andere Mal stehend, Hände in den Hosentaschen, mit Cylinder und Havelock vor hellblauem Hintergrunde; beide Studien haben etwas coloristisch Feines. Der Dargestellte selbst, *Menpes*, hat sich an der Beschickung der Ausstellung ebenfalls in reichlichster Weise betheiligt durch fünfundzwanzig kleinere Bilder aus Indien, zum Theil Architecturen und Landschaften, zum Theil auch Figuren, die bei näherem Beschauen viel von ihrer scheinbaren Skizzenhaftigkeit verlieren und in der liebevollen Charakteristik einzelner Partien an die vortrefflichen Arbeiten von *Pettenkofen* erinnern. Dass der Künstler, ähnlich wie *Melville* und *Lavery*, tief in das Wesen der fremden Erscheinungswelt eingedrungen sei, beweist jedes einzelne Stück. Es ist mehr darin niedergelegt, als man gewöhnlich in den Resultaten einer Studienreise zu sehen gewohnt ist. Noch wären unter den englischen Figurenmalern eine Reihe von Namen als bemerkenswerth aufzuführen, so der anglisirte Deutsche *Otto Scholderer* in London, *Frank Brangwyn* (Treibendes Wrack bei dunkler Stimmung, von aufgewühlten Wogenbergen umbraust, die Mannschaft müde, matt, resignirt — am Horizonte die Segel eines herankommenden Fahrzeuges), *Fred. Walker* (Badende Knaben, äusserst frische, lebendige Schilderung), *J. Beadle*, *E. Waterlow* u. A.

Von ganz vorzüglicher Art sind eine Reihe englischer Portraits. Im Bildnisse mehr als sonst irgendwo offenbart der Maler den Grad der Feinheit seines Wirklichkeitssinnes, weil sich in ihm am stärksten die künstlerische Wirklichkeitserkenntniss ausspricht. Aus diesem Grunde lassen wohl sehr viele unserer grossen deutschen

Modernen die Hand davon, vielleicht in der richtigen Voraussetzung, dass ein solches Versuchen ein allzu gefährliches « Sich auf den Zahn fühlen lassen » bedeute. Das Portrait verlangt nicht blos die künstlerische Mache, sondern vor Allem auch das psychologische Erfassen des Gegenstandes; gerade dies aber bildet, selbst bei manchen Berühmtheiten des Faches unserer Tage eine etwas schwache Seite, denn leider steht die sogenannte «Künstlerschaft» des Menschen nicht immer im directen Verhältnisse zur Entwickelung seiner geistigen Potenzen; schliesslich ist ja ein gut Theil der Welt, selbst der hochstehenden, damit zufrieden, dass so ein Bildniss gewisse Achtung einflösse und ein Symbolum sei, nach dem Kunstwerthe wird oft wenig, zuweilen gar nicht gefragt. Kein Wunder also, dass es mehr mittelmässige und handwerkliche Portraitmaler als wirklich bedeutende giebt. Wo das Individuum nicht so sehr den nivellirenden Bestrebungen unterliegt, die aus dem Volke eine möglichst homogene Masse gleichgiltig denkender, sich auf andere vertrauensselig verlassender Menschen zu bilden bestrebt sind, wie dies seit der Aera Bismarck in Deutschland Usus geworden ist, da ist dem Bildniss-Maler in Bezug auf die vielseitige Ausbildung des Intellectes vielleicht ein dankbareres Feld eröffnet als da, wo er vorzüglich die Repräsentanten jener Gesellschaftsclassen zum Portraitiren bekommt, deren materielle Mittel in erster Linie solchen Luxus gestatten. Man sagt den Engländern im grossen Ganzen nach, sie seien von einer eigensinnigen Hartnäckigkeit ohne gleichen, von einer « knochigen Willenskraft », wie *Brandes* sich über *John Stuart Mill* ausdrückt. Das ist ein Stempel, der nicht Einzelnen, sondern dem ganzen Volke aufgedrückt erscheint. Ein Stück davon offenbart die englische Portraitmalerei.



James Whitelaw Hamilton, Helensburgh. Der Bach.

Soll ich mit jenem Bilde beginnen, das die erste Medaille bekam, mit *W. A. Orchardson's* farbenprächtiger Familienscene, die Mutter und Kind auf einem Sopha spielend darstellt, wobei es freilich jedem Anatomen leid thun muss, ein Geschöpfchen wie dieses jauchzende Kind nicht auf die Abnormitäten seines Beckenbaues und der daran angewachsenen Beinchen hin untersuchen zu dürfen. Nein — lassen wir dem Mitgliede der Royal Academy den Ruhm, in München eine erste Medaille bekommen zu haben. Ist dies Jahr so wie so viel Wunderliches passirt, so braucht man sich füglich auch darüber nimmer zu verwundern. Nein, es giebt englische Portraits, die ungleich weit höher stehen, ohne eine Medaille bekommen zu haben. Da blos fünfundsiebzig solcher Dinger ausgetheilt wurden, so steht eine Baisse dieser Münzsorte gewiss in Aussicht, wie das bei jeder anderen Auszeichnung der Fall ist, wenn sie nimmer einzeln, sondern als Platzregen auftritt (für das nächste Jahr soll eine eigene Medaillenprägeanstalt im Glaspalast den weitesten Anforderungen nach dieser Seite hin gerecht zu werden suchen). Immerhin sind selbst da nicht stets blos die guten Arbeiten in Betracht gekommen; das thut ihnen übrigens keinen Abbruch.

Obenan, wenn mit einer Berühmtheit begonnen werden soll, steht der ausser Preisbewerbung befindliche Bayer-Engländer *Hubert Herkomer* mit zwei Leistungen, die beide genügsam Zeugniss für das tiefe Eindringen des Malers in das Wesen dessen, was er schildert, ablegen. Das eine ist ein wettergebräunter Soldat, ein

ganzer, harter, willensfester, in keinem Moment auch nur mit den Augen zwinkernder Soldat, vielleicht kein Paradefeld-Repräsentant bester Gattung, aber ein eisenharter Kamerad, dessen durchdringender Blick die Situation klar sieht und der wahrscheinlich keine andere Miene machte, wenn vor ihm Hunderte von Widersachern englischer Colonial-Herrschaft vor Kanonenrohre gebunden würden, während unter den Batteriemannschaften ein Clergyman Tractätchen über «Charity Work and Christian Love» vertheilte und die Musik «God save the Queen» spielte. Dieser Colonel Kitchener, möchte auch sein prunkloses Gewand noch weniger an zweifarbiges Tuch erinnern, ist der Typus eines überlegenden, scharf urtheilenden, zähen Soldaten, es ist ein Gesicht, was der Gefahr schon mehr denn einmal Aug' in Auge gegenüber gestanden hat, anderseits aber offenbar Einer, der von der Tugend der Vielrederei verschont geblieben ist, ein ganzer Mann, der bei aller Rauheit des Ausdruckes dennoch unsere Sympathie erweckt. Das andere *Herkomer*'sche Portrait zeigt völlig Entgegengesetztes, einen bejahrten Herrn mit weissem Haar, glattrasirtem Gesichte und jenem rosigen Teint, den man gerade bei älteren Gentlemen öfters findet, offenbar ein Resultat fortgesetzter Haut- und Gesundheitspflege überhaupt, die bekanntermaassen in England auf's sorgfältigste innegehalten wird. Während die Gestalt des ersten, des Soldatenportraits gegen die freie Luft steht und dieser gegenüber als kräftige Silhouette wirkt, ist auf dem zweiten die Umgebung der Figur wie auch ihr Gewand dunkel, so dass die höchste Helligkeit in den Fleischpartieen, dem Kopfe und den Händen liegt. Die Art ist zwar nicht neu, aber dem Gegenstande individuell angepasst. Dass *Herkomer* seine Portraits zu zeichnen versteht, ist eine alte Geschichte, zu malen versteht er sie ebenso gut und zwar in breiter Weise, die stets, besonders bei markanten Gesichtszügen, etwas Wuchtiges hat. Die Mache seines Pinsels bewegt sich nie in kleinlich-sorgfältigem Strich.

Eine Arbeit ganz vorzüglicher Art ist das von rückwärts beleuchtete Portrait eines lesenden alten Herrn, des Mr. Gladstone, von *John Hamilton*. Erweckt schon die Feinheit der menschlichen Erscheinung, die hier dargestellt ist, ein angenehmes Gefühl, so ist das nicht weniger der Fall gegenüber der Zeichnung, der malerischen Behandlung des Ganzen, welche dem Thema voll ebenbürtig gegenüber steht. Das ist Kunst, wirklich feine, unauffällige Kunst. Dass derselbe Autor auf seinen Wegen auch das Gegentheilige in den Kreis seiner Darstellungen gezogen hat, beweist die weibliche Figur, welche er «Das Lachen» betitelt. Man könnte es ebenso gut für eine moderne Allegorie halten, die etwa als «Die speculative Sinnlichkeit» bezeichnet werden möchte. Gemalt ist dieses Stück mit einer gewissen Bravour, die nicht auf der Höhe der feinen Empfindung des zuvor genannten Portraits steht.

Beschattet vom überhängenden Geäst eines Baumes, leicht gestreift von wenigen durchblitzenden Sonnenstrahlen steht Miss Spence auf dem Bilde von *Harry Spence*, Glasgow, der in der Art seiner farbigen Behandlung ganz in die neue schottische, urgesunde Richtung hineingehört. Einige landschaftliche Bilder illustriren des Malers Können auch nach dieser Seite hin. Ueberhaupt ist es eine nicht zu leugnende Thatsache, dass sowohl bei den Franzosen als bei den Britten und Skandinaven eine äusserst wohlthätige Mannigfaltigkeit in Bezug auf die Wahl der Themata zu Tage tritt, während bei den Holländern, wie schon bemerkt, zum guten Theil auch bei den Deutschen der malerische Spezial-Artikel vorherrscht und man daher sehr viele Bilder, ohne den Autornamen gelesen zu haben, schon von weitem an der in wenigen Varianten sich bewegenden äusseren Physiognomie auf ihren Ursprung hin zu erkennen vermag. Durch ein sehr tüchtiges, in der Technik etwas weiches Portrait — einen Kupferstecher darstellend — ist *Alma Tadema* vertreten. Manche treffliche Seiten haben die Kinderportraits von *Thomas Brown*, Edinburg, ein reizendes Mädchen in Roth gekleidet, mit mächtigem Neufundländer zur Seite, sowie jenes von *Arthur Melville*, dem gleichen, der die trefflichen Aquarellen aus Bagdad ausstellte. Hier tritt er übrigens, dem Charakter der Oelfarbe angemessen, in ganz anderer Technik, fest und kernig auf, ebenso bei einem zweiten, jenem einer Mrs. Sanderson mit ihrem Kinde. Jedenfalls ist diesem Bilde nicht zu wünschen, dass es nachdunkle, sonst sieht es in wenig Zeit wie geräuchert aus. Als «Arrangement in Schwarz No. 7» ist ein Damenportrait, ganze Figur, von *J. M. Whistler* bezeichnet, das der interessanten Seiten wie alle Werke dieses auf Sonderbahnen wandelnden Künstlers nicht entbehrt. Grosse Auffassung ist entschieden darin, Einfachheit der Wiedergabe ebenfalls und dass schliesslich die Titel etwas absonderlich klingen, hat mit der Arbeit

als solcher nichts zu thun, sie geben einfach das Resultat coloristischer Ueberlegung in scharf präcisirten Worten wieder. Eine Landschaft von ihm, Marine, benennt er: Farbenstimmung in Grün und Opal. Es spricht augenscheinlich daraus bewusstes Suchen nach gewissen Farbenaccorden. Eine Reihe anderer Arbeiten dieses Faches, die alle ihre guten Seiten haben, rühren von *Harrington Mann*, Glasgow, *Arthur Hacker*, London, *James Shannon*, ebendas. u. a. her.

Unter der Landschafts- und Thiermalerei finden sich Nummern, die man ohne weiteres als Perlen bezeichnen darf, so z. B. ein Aquarell von *Th. Brown* in Edinburg, das ein Stallmädchen bei der Fütterung von Jungvieh zeigt. Die Tiefe, die dabei erreicht ist, steht hinter der Wirkung der pastosen Oelfarbe in keinem Punkte zurück. Prächtig ist des gleichen Künstlers «Pferd mit Füllen». Sein «Schottisches Zigeunerlager» eine figurenreiche Composition hat viele braune Stellen, wirkt aber im Ensemble angenehm. *G. Clausen's*, Cookham, «Pflügen», ein Stück Hellmalerei der besten Art, voller Kraft, trotz des völligen Mangels an Tiefen, ist in der Luftwirkung ungemein wahr, die Erscheinung der Figuren sehr plastisch. Durch eine treffliche Radirung schon vom Vorjahre her bekannt war das Bild *R. Macbeth's* «Ein Pachthof»; mit zu den feinen intimen kleineren Schilderungen des Landlebens gehört «Der Bauernhof» von *Ernest Waterlow* in London. Zum Hundestall endlich führt uns *George Pirie*, Glasgow.

Ein Landschaftsbild allerbester Art, eine durch und durch künstlerische Leistung hat *David Murray*, London in einem seiner Bilder gegeben. Das Ding hat Poesie, ist schön studirt, eine Arbeit bester Art, die nach allen Gesichtspunkten beurtheilt, sich als etwas Tüchtiges herausstellt. Nichts anderem nachempfunden als der Natur trägt sie dabei den Stempel vollendeter geistiger Durcharbeitung und hat mit modernem Manierismus absolut gar nichts zu schaffen. Der Künstler sah die Stimmung vielleicht einen Moment, als Studie malen konnte er sie, so wie sie ist, nicht, denn dergleichen glückliche Augenblicke enteilen zu rasch. Das Ganze ist ein flach ansteigendes Terrain mit hohen, gelbblühenden Ginsterstauden, rückwärts ein Hügelrücken mit wenigen Baumkronen, zwischen denen das Dach des herrschaftlichen Hauses hervorschaut, also ein Thema, das, wenn man will, in Bezug auf Einfachheit nichts zu wünschen übrig lässt und dabei dennoch Reize der feinsten poetischen Art in sich schliesst. An dergleichen gesunden Dingen, welche die einzig wahre Mitte zwischen dem Ausdrucke der Natur und dem des Künstlers halten, ist viel, viel mehr zu lernen als an all der akrobatenhaften modernen Probirerei, der man das absichtliche Haschen nach Effect mehr anmerkt, als wahre, ehrliche Empfindung der Natur gegenüber. Das Bild gehört unstreitig zum Besten, was die Ausstellung beherbergt. Aehnliches könnte von einem Bilde *Yeend King's*, London, gesagt werden, ebenso wie von einer Leinwand, die *Charlie Wyllie's* Namen trägt, «Brachliegendes Feld» heisst der Titel. Mit üppig wucherndem Blumengestrüpp, in dem ein Paar Kinder herumwaten, ist das Uferterrain an einer Bucht bestanden. Auf der flachen Landzunge jenseits ragen die rothen Ziegeldächer eines Städtchens in die blaue, sommerliche Luft, Ruhe, Friede liegt über der ganzen Landschaft gebreitet. «Im Moor» und «Herbsstimmung» (Waldblösse mit weidenden Kühen) heissen sehr tüchtige Bilder von *James Grace*. Dass das Meer mit seinen vieltausendfältigen, stimmungsvollen Reizen in der Kunst Englands eine ganz hervorragende Rolle spielt, versteht sich so ziemlich von selbst. *Henry Moore* in London, einer der tüchtigsten Marinemaler überhaupt, tritt mit einer Reihe von trefflichen Arbeiten auf. Auch hier zeigt es sich, um wieviel besser die Beobachtung da wurzelt, wo der Künstler in einem ihm durchaus vertrauten Kreise sich bewegt. Wer am Meere wohnt, dem geht seine Erscheinung in Fleisch und Blut über, während manche, sonst als malerische Leistungen ganz tüchtige Marinestücke von solchen, welche die Küste als Ferienaufenthalt benützen, besser als «maritime Reminiscenzen» denn als eigentliche Marinestücke bezeichnet würden.

Beinahe metallisch erglänzen die rauschenden Wogen, über welche Fischer mit ihren Kähnen bei tiefer Abendstimmung heimziehen auf dem Bilde von *Colm. Hunter*. Auch *Reid* hat unter seinen zahllosen Bildern manches der Schilderung der See geweiht. Zu erwähnen wären noch «die Welle» von *A. Stockes*, eine Miniaturausgabe des gleichbetitelten gewaltig schönen Bildes von *Harrison*, sowie *Thomas Graham's* «Letztes Boot» eine stürmische Abendscene am Molo eines Seehafens. Da rauscht das Meer förmlich.

Wir können die Engländer nicht verlassen, ohne einer ganz hervorragenden Sammlung von Hand-

zeichnungen zu gedenken, die, zumeist Eigenthum der illustrirten Zeitung «The Graphic», ihrem grösseren Theile nach von *Paul Renouard* in London herrühren. Das ist ein Zeichner, alle Welt noch einmal! Wenn man diese Blätter, die sich vis-à-vis der besten *Menzel*'schen Handzeichnungen sehen lassen dürfen, ja mit diesen eine gewisse künstlerische Verwandtschaft haben, vergleicht mit dem, was manche Künstler von heute unter Zeichnen verstehen, dann wird man inne, was einerseits Formenkenntniss und was anderseits künstlerisches Gefasel heisst. *Renouard's* Blätter, es sind ihrer vierundfünfzig, greifen in alle möglichen Verhältnisse hinein, schildern alle Gesellschaftsklassen und Individualitäten und sind immer in ihrer Characteristik zutreffend, es liegt eine Schärfe des Erfassens der Gegenstände in ihnen, die geradezu als meisterhaft bezeichnet werden muss. Die Schilderung der einzelnen Figuren bei einer Jurysitzung der Royal Academy ist eine ebenso scharf präcisirte, wie wenn er das tagtägliche Leben und Treiben in einer Strafanstalt, das verwilderte Elend irischer Zustände, die Tanzprobe im Balletzimmer eines Theaters, die costümirten Modelle des Historienmalers schildert, überall tritt das Leben in seiner vollen, wahren Erscheinung zu Tage. Will man von künstlerischem Realismus im besten Sinne reden, so könnte es beim Ansehen dieser ganz vortrefflichen Arbeiten geschehen. Ich weiss nicht, ob *Renouard* seiner Nationalität nach Engländer ist — der Name klingt nicht so; jedenfalls aber hat er sich eine solche Kenntniss der spezifisch englischen Welt angeeignet, dass man ihn neben die besten künstlerischen Culturschilderer der Gegenwart überhaupt stellen muss.

Und nun zu den Schotten, oder sagen wir: Zu der Gruppe schottischer Maler, die seit einigen Jahren sich eine künstlerisch hochzuachtende Sonderstellung errungen haben. Ueber ihren Zusammenhang vergleiche den Aufsatz: «Schottische Maler» (pag. 90 des ersten Halbjahresbandes 1891 dieser Zeitschrift). Wir kennen sie unter dem zusammenfassenden Namen der Schule von Glasgow. Die Art ihres Arbeitens ist auf dem Continente zuerst in München weiteren Kreisen in bedeutendem Umfange vorgeführt und von diesen anerkannt oder — wie es neuen, nicht auf dem Pfade des Hergebrachten wandelnden Dingen sehr oft ergeht — in den untersten Höllenpfuhl verworfen, mit Gift und Galle begeifert worden. Es war vergebene Liebesmühe, denn die Tapferen haben zu Hause genug zu kämpfen gehabt, selbst um das tägliche Brod; was sollten sie, wo ihnen das Nächstliegende feindlich in den Weg trat, sich um dergleichen entfernte Stimmen bekümmern. Sie sind sich ihres wahren künstlerischen Gegensatzes zu vielem, was anderswo bewundert wird, sehr wohl bewusst, aber weit davon entfernt, Concessionen zu machen, Vergleiche einzugehen. Sie bilden in der Art ihres Auftretens ein Gegenstück zu den Norwegern, wenn sie gleich in der Tendenz, die sie verfolgen, ganz anderen Zielen zustreben. Sie gehen nicht darauf aus, unbekümmert um das «Schön» oder «Nicht-Schön» der Erscheinung Natureindrücke in der Wahrheit soweit wie möglich zu treiben, auf der Leinwand ein Spiegelbild der Wirklichheit zu schaffen, nein, vielmehr streben sie darnach, in kurzer bündiger, oft beinahe kühner Weise eine poetische Quintessenz von Eindrücken zu geben, die sie der Wirklichkeit gegenüber empfangen haben. Dem rein realistischen stehen sie durchaus nicht nahe, obgleich das von ihnen gegebene vielfach den Eindruck voller Wahrheit macht. Weiter sind sie nicht einseitig diesem oder jenem Beleuchtungsprinzip ergeben, vielmehr umfassen ihre Schilderungen alles was die Natur beut; zuweilen will es dabei freilich scheinen, als wäre das Wiedergegebene beinahe ebenso schnell entstanden als ein bestimmter Moment in der Natur das Auge fesselt. Es liegt ausgesprochener poetischer Impressionismus in ihren Arbeiten. Dass sich bei solchem Streben zuweilen auch Ergebnisse finden, die von nicht ganz hervorragenden Naturen erzielt, manche Schwächen an sich tragen, ist, wie überall bei solch' neu keimenden Dingen auch da der Fall. Doch geben diese nicht im entferntesten Anlass dazu, die ganze Richtung als eine irrige zu bezeichnen, wie es vielfach geschehen ist. Haben wir nicht dutzendfach Aehnliches gesehen? Wollten nicht nach Makart's ersten grossen Erfolgen so und so viele Schwächere es auch mit Goldgrund und Lasurfarben probiren, hat nicht Boecklin's Art eine ganze Reihe von Künstlern auf Bahnen geführt, die sie besser nicht betreten hätten, und hat nicht, um hier noch eines der vielen Beispiele zu nennen, die von einigen genialen Menschen cultivirte farblose Hellmalerei eine ganze Reihe von unüberzeugten Nachbetern gefunden, gleichwie die berufenen Schilderer der unteren Stände einer unzähligen Menge von unberufenen Jüngern zu Evangelisten wurden! Nein, wenn man von der Glasgower Schule spricht, dann muss man die Besten

und die Guten sprechen lassen, nicht jene, die sich mangels an eigener Bestimmungsfähigkeit halber von ihnen in's Schlepptau nehmen lassen und die so und so oft dagewesene Geschichte vom Räuspern illustriren. Nur sollten die Nachbeter es unterlassen, uns mit ihren Produkten zu beglücken. Freilich, sie hatten keine Jury zu passiren! Man nahm an, was immer sie schickten.

Von dem genialen *Lavery* und einigen anderen war schon in dem Abschnitte über England die Rede. *Walton*, den man im Vorjahre als höchstbedeutenden Portraitisten kennen lernte (Vollbild bei pag. 20 des I. Halbjahresbandes 1891) tritt diesmal mit ein paar prächtigen Landschaftsbildern auf. *Gutherie* mit keinem grösseren, abgeschlossenen Werke, aber dafür mit zweiundvierzig zum Theil äusserst geistreicher Pastellskizzen. *Alexander Roche* hat einige Landschaften, ein reizendes Kinderportrait und mehrere beinahe gobelinartig wirkende weibliche Studienköpfe gesandt. Die Landschafterei wiegt weit über und repräsentirt diesmal die Richtung am deutlichsten. Die Namen *Alexander Docharty, Whitelaw Hamilton, James Paterson, Corsan Morton, Grosvenor Thomas, Macaulay Stevenson, Alexander Frew* sind gleich bedeutend mit einer grossen Reihe äusserst frischer und gesunder künstlerischer Aeusserungen, welche zum Theil als eigentliche Ausstellungsbilder bezeichnet werden müssen, zum andern Theile in jenem Stadium sind, wo sie, wenn von Münchnerischem Ursprunge, wahrscheinlich einen officiellen Rück-Geleitbrief bekommen hätten der mit den Worten beginnt: «Wir bedauern, Ihnen die Mittheilung machen zu müssen, dass . . . . für die Jahres-Ausstellung abgelehnt ist.» Wem das passirt, dem darf das Herz nicht entzwei brechen, sonst bekämen wir die reinste Epidemie und damit wäre doch Manchem ein ganz unverzeihlicher Gefallen geschehen. Doch sprechen wir von den schottischen Skizzen; darin offenbart sich oft weit mehr als im fertigen Bilde, auch spielt der Zufall bei gar manchem Entwurfe eine Rolle, so dass sich hinter dem Künstler weit mehr vermuthen lässt, als eigentlich hinter ihm steckt (ein Grund, weshalb sich entschieden das Wort «Empfindung», d. h. heute soviel als «unfertig», so sehr eingebürgert hat.) Derlei Sachen anzuschauen, ist nun ohne Zweifel ein Vergnügen; es ist aber keines, darunter auch solche zu sehen, die im Embryonal-Zustande befindlich, vor lauter Originalität kaum errathen lassen, was sie eigentlich sind und darstellen, Dinge, die von oben nach unten, von unten nach oben gesehen, immer gleich klar wirken. Das gehört auf eine Separat-Ausstellung, in eine Kunst-Ausstellung, wo in der offiziellen Beurtheilung angeblich der strengste Maasstab angelegt wird, gehören sie nicht, sie schaden blos jenen ihrer Landsleute, die klare, überlegende, wirklich feine Künstler sind und versperren ganz unnöthiger Weise den sonst so kostbar angeschlagenen Platz. Dies nebenbei. Dem vielen Vortrefflichen, was die Schotten sonst sandten, gebührt alle Ehre und Anerkennung — wer weiss, ob sie nicht in München eine Einjahrs-Fliege grossziehen — wir lieben ja die Veränderung über Alles.

DEUTSCHLAND.

Was hier am stärksten hervortritt, ist eine Anzahl von Collectiv-Ausstellungen, nicht blos Werke lebender Künstler, sondern auch solche Verstorbener enthaltend. Neben einer Reihe von Schöpfungen des 1793 zu Wien geborenen und 1865 daselbst verstorbenen, für seine Zeit bedeutsam gewesenen *G. F. Waldmüller* ist es hauptsächlich eine Sammlung von Arbeiten *Hans von Marée's* (gest. 5. Juni 1887), die das Interesse in hohem Grade herausfordern. In solch umfassender Weise sind sie nie zuvor der Allgemeinheit vorgeführt worden, da der Künstler öffentliche Schaustellungen stets gemieden hat. Eingehende Würdigung soll demselben gelegentlich in einem Specialaufsatze mit zahlreichen Illustrationen erwiesen werden, wesshalb an dieser Stelle ein intimeres Berühren seiner Art und Bedeutung unterbleiben kann. Unter den Lebenden erfreut zunächst *Hans Thoma* in Frankfurt durch eine Reihe von Schöpfungen und verweisen wir bezüglich einer treffenden Characteristik seiner Anschauung auf den Aufsatz von *C. Gurlitt*, pag. 55 ff. des ersten Halbjahrbandes dieser Zeitschrift. Was dort gesagt ist, trifft den Nagel auf den Kopf. «Die Wege, die er ging (und gottlob noch geht), konnten keine Irrwege sein, weil es seine eigenen Wege waren. Er hatte erkennen gelernt, dass man nur auf fremden Wegen sich verlaufen kann». Es ist gesunde, heimische, ohne Künstelei und Fachprincip

oder Parteinahme entstandene Kost, die er bietet, keinerlei Sucht nach dem «Originell-sein-wollen» verdirbt dem Beschauer die Freude beim Ansehen dieser einfachen, tief empfundenen Dinge, die, wenn auch dem realen Sehen des gesunden Auges entsprungen, doch herzerfreuende, warme Poesie in sich tragen, Poesie, wie sie sich Jedem offenbart, der sehen kann und sehen will, nicht erfundene, nach academischen Regeln aufgebaute oder aufgebauschte.

Es würde zu weit führen, sollte im einzelnen auf jedes der Bilder eingegangen werden — das gäbe allein eine lange Geschichte, und wenn sie das just träfe, was in den *Thoma*'schen Bildern liegt, so würde es auch eine gute Geschichte. Wer sich für den lieben Frankfurter Meister interessirt, der findet jetzt ein gesammeltes Werk mit Arbeiten aller Art von ihm vor. (Erschienen in F. Hanfstaengl's Verlag in München.) Hinsichtlich *Böcklin's* Arbeiten war man ebenfalls von Seiten der Ausstellungsleitung bemüht, eine grössere Anzahl solcher zusammenzubringen, um ein abgerundetes Bild von des Künstlers grossem Schaffen zu geben. Ganz gelungen ist diese Absicht nicht, denn Museen sowohl wie Privatleute werden es schliesslich müde, ihre Bilder immer wieder für Ausstellungen herzuleihen. Um *Böcklin* in München zu studiren, geht man am besten in die Schack'sche Gallerie (so lange sie eben noch in München bleibt!) Immerhin freut man sich, unter den siebzehn im Glaspalast ausgestellten Nummern, von denen einige in *Böcklin*'s früheste Zeit gehören, Dinge zu finden, die weder vor ihm einer gemacht hat, noch jemals nach ihm einer machen wird. Der Schweizer Meister ist einzig in seiner Art und schlimm ein Jeder berathen, der auf ähnlichen Pfaden einer anempfundenen Originalität Ausdruck zu geben versucht. *Böcklin* hat nie Schule gemacht, wird nie welche machen, und die Welt hat allen Grund, sich darüber zu freuen, denn nichts ist schlimmer in der Kunst, als copirte Originalität; lacht man doch auch im gewöhnlichen Leben über die Hanswurste, die durch Aeusserlichkeiten sich an irgend ein bedeutendes Vorbild anzuschliessen trachten.

Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

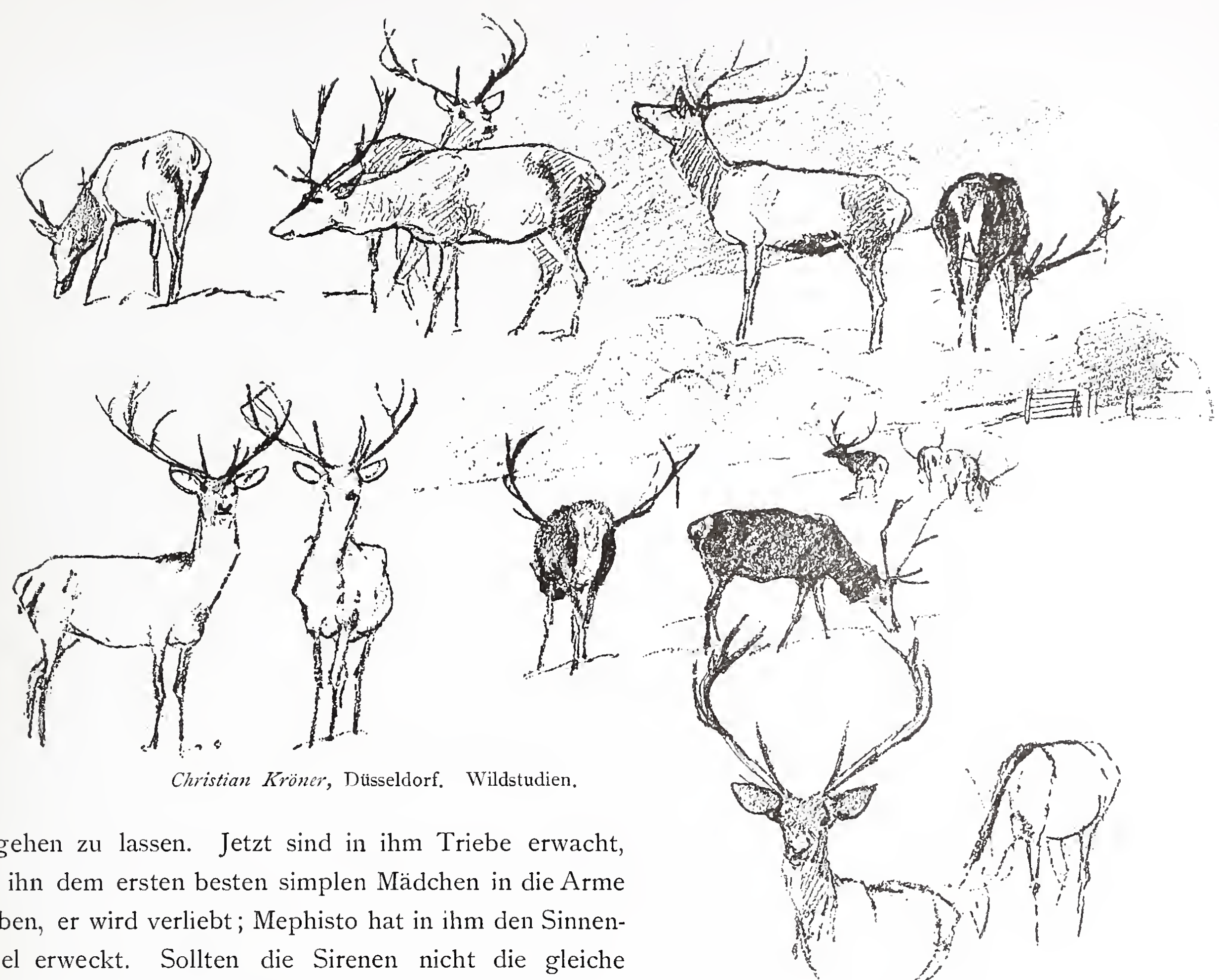
Wenn von Sirenen gesprochen wird, so pflegt man darunter gemeinhin verführerisch schöne Frauengestalten, deren ganze Erscheinung das sinnliche Element im Manne weckt, zu verstehen. «Du siehst mit diesem Trank im Leib bald Helena in jedem Weib», sagt Mephisto dem alternden Faust, der nie in des Lebens wirbelnden Liebesrausch hineingezogen wurde. Er hat die Jahre seiner jugendlichen Männlichkeit vorübergehen lassen, ohne dass ihm je der Gedanke aufgestiegen wäre, es sei ein anderes Geschlecht dazu berufen, das Leben nicht blos über Grübelei und stetigem Suchen nach dem letzten Grade der Weisheit



Christ. Kröner pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Ruhestörer.





Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

vergehen zu lassen. Jetzt sind in ihm Triebe erwacht, die ihn dem ersten besten simplen Mädchen in die Arme treiben, er wird verliebt; Mephisto hat in ihm den Sinnenkitzel erweckt. Sollten die Sirenen nicht die gleiche Stelle vertreten? Sollen sie nicht, lediglich durch ihre weibliche Wesenheit, dem Schiffer, der auf langer Seereise des Umganges mit dem anderen Geschlechte entbehrte, gefährlich werden? Sie brauchen dafür gar nicht schön zu sein — haben sie den Mann erst einmal an seiner schwachen Seite gepackt, so ist es um ihn geschehen. Dergleichen Sirenengeschichten passiren ja alle Tage, die Welt aber sagt: «Wie nur die zwei zusammen kamen! Sonderbarer Geschmack!» *Böcklin*'s Sirenen sind, wie gar viele ihrer lebenden Verwandten, nicht derart, dass sie allgemein für schön befunden werden. Es sind Weiber, mit den denkbarst phantastischen, geradezu komischen Auswüchsen behaftet, Erscheinungen, denen man vielleicht als Analogon Höllenbreughel'sche Gestalten gegenüberstellen könnte. Und dennoch fällt Dieser, Jener zur Beute, denn was macht den Menschen kurzsichtiger, dümmer, unüberlegter, als der Magnet der Sinnlichkeit. Die Schilderung *Böcklin's* ist köstlich, sie ist von einer Art, wie sie eben nur der Zauberer geben kann. Und wieder ein anderes Bild — wem fällt so etwas ausser ihm ein: Ein alter, graubärtiger Centaur unter dem Vordache einer Landschmiede, den einen Huf zum Ambos erhoben, um sich beschlagen zu lassen, rückwärts Landleute, die der Scene zuschauen. Und weiter der fischende Pan, der in den Maschen seines Netzes ein zappelnd Meerweiblein gefangen hat und die Beute nun mit Anstrengung aller Kräfte zu bergen sucht. Wahrlich, wenn das Geschick Geister auserlesen hat, um sie an die Grenzscheide einer Kunstepoche gegenüber einer beginnenden neuen zu setzen, ihnen alles verliehen hat, was sie zum grossen, wahrhaft genialen Künstler stempelt, die, ferne aller leidenschaftslosen Nüchternheit, wie sie im blossen Copiren der Natur liegt, noch einmal alle Feuer der Phantasie lodern lassen, so ist es *Arnold Böcklin* als Maler, *Max Klinger* als Radirer und ganz, ganz wenige congeniale Geister. Die also ausgestellten Schöpfungen zusammengenommen mit dem, was die Schack'sche Gallerie in München bietet, geben ein Bild von *Böcklin's* Art, wie es wohl nie wieder zu schauen sein wird. Unter den weiteren Nummern —

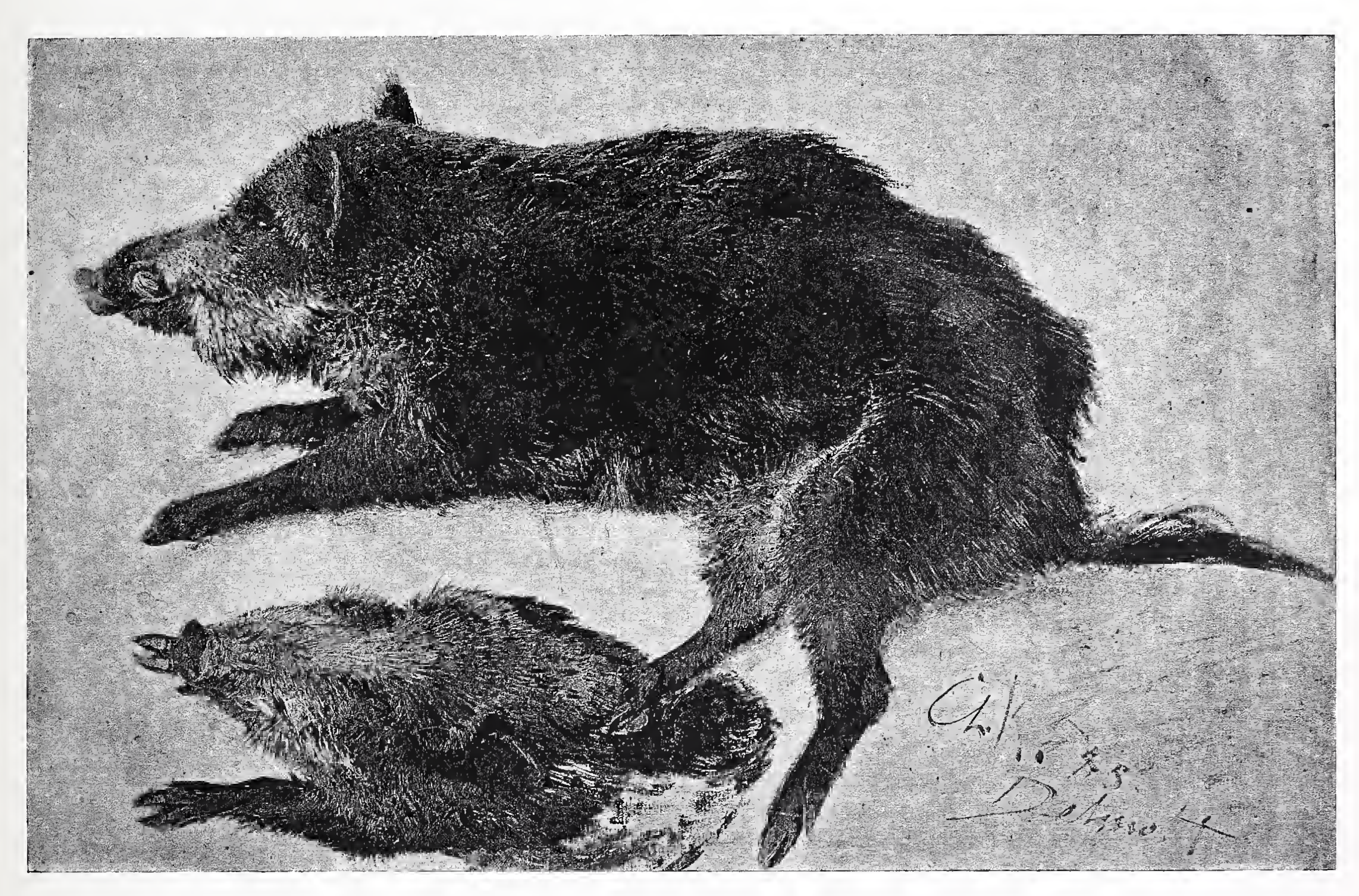
sie alle zu besprechen, ist hier leider nicht möglich — seien noch aufgeführt: Weib, von einem Drachen behütet (ziemlich frühe Arbeit), Clio, Frühlingshymne, Centaurenkampf, Singende Mädchen, Jägerin, Portrait einer Römerin, Die Quelle, zwei römische Landschaften, Gothenzug, Ruine am Meer, Meduse, und italienischer Characterkopf.

Einen grösseren Sprung, als von *Böcklin*, der, es ist gewiss characteristisch, seit Jahren an dem Problem einer Flugmaschine arbeitet, zu *Menzel*, kann man nicht leicht machen, vom Maler einer phantastischen Welt voll classisch-genialer Gedankenornamentik zu dem Meister, der das mit Esprit plänkelnde Zeitalter Friedrichs des Grossen zu schildern verstand, trotz irgend einem Genossen der Epoche des grossen Preussenkönigs, zu dem Meister, der die Gegenwart in ihrer eigentlichen Erscheinungsweise erfasst hat, wie kein anderer. Man erzählt, *Menzel* sei irgendwo zu Tische geladen gewesen, und als er nicht zur bestimmten Stunde gekommen sei, habe der Hausherr versucht, ihm vielleicht auf der Strasse zu begegnen, und richtig — er fand ihn, wie er, bei irgend einem Trödelkram stehend, eine ganze Reihe alter Stiefel zeichnete. Mag's wahr sein oder nicht, bezeichnend ist es, denn was wäre ihm der Darstellung unwerth! Freilich suchen auch manch andere das scheinbar Uninteressante darzustellen, und es gelingt auch den meisten, es uninteressant erscheinen zu lassen. Bei *Menzel* ist es das genaue Gegentheil, was uns bannt. Er weiss jede Sache da anzupacken, wo der Angelpunkt sitzt, er ist der wahre Interpret des Goethe'schen Wortes vom Hineingreifen in's volle Menschenleben. Er ist kein Poet in des Wortes romantischer Bedeutung, er ist ein Poet, wie es die Goncourts als Schriftsteller waren, er fasst die reale Welt an, er durchgeistigt alles mit jener Schärfe des künstlerisch arbeitenden Verstandes, der einem unwillkürlich den Begriff beibringt, als hätte das gleiche Gehirn den Plan zu siegreichen Schlachten, den Mechanismus einer culturumgestaltenden Maschine zuwege bringen können, als wäre ihm überhaupt nichts, rein nichts verschlossen, was mit des Geistes Kraft erschliessbar ist. Die zwanzig Aquarelle wie die beiden ausgestellten Oelbilder sind nicht neu, aber sie gehören zu jener Gattung von Kunstschöpfungen, die auch nie alt werden, denn in ihnen pulsirt es, sie haben Einem immer wieder etwas zu sagen. Das Bild einer «Procession in Gastein» ist in diesen Blättern veröffentlicht worden. Eine Procession — oft dagewesenes Thema, welchen Maler sollte es auch nicht reizen, sofern er Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes ist? Und dennoch entsinne ich mich nicht, das Bild einer Procession mit all' ihren verschiedenartigen Erscheinungen, dem theilnehmenden wie dem zusehenden Publicum, so prägnant dargestellt gesehen zu haben wie in der *Menzel*'schen Arbeit. Manche, die meisten, greifen dabei den Prunk, das decorativ bestechende Element heraus, was ja natürlich am stärksten in die Augen fällt, anderen ist die gläubige Seite der Sache oder ihr Zusammenhang mit der umgebenden Natur, treibendes Motiv; Dritte, und das sind die Speculativen, wissen dabei irgend ein Häckchen zur humoristischen Erscheinung aufzubauschen, welche bestimmt erscheint, das Ganze zu beherrschen — auf *Menzel's* Bild ist keinerlei Parteinahme für diese oder jene Seite zu finden, er beweihräuchert den Vorgang ebensowenig, als er in ihm den Gegenstand zu irgend welcher ironischen Aeusserung erblickt. Wenn eine Figur dabei vielleicht mit einem kleinen Hiebe bedacht ist, so ist es der im Vordergrunde an eine Mauer sich anlehnende, bebrillte junge Mann, welcher der ganzen Geschichte aus irgend welchem Grunde den Rücken dreht. Im übrigen aber spricht alles gleich stark, Geistlichkeit, Volk, ausländische Zuschauer. Wie mancher hätte nicht aus der Figur mit der unter dem Gitterthore gesenkten Fahne allein Capital zu einem Bilde geschlagen! So ist sie bei *Menzel* ein Stück des Ganzen, das seiner Rolle gerecht wird und in keiner Weise dem andern gegenüber hervorragt. Und wie sind diese frommen bäuerlichen Gestalten gezeichnet! Wo sind sie besser, lebenswahrer zu finden! Davon, dass er lediglich dem vulgären Geschmacke zulieb, von dem neunundneunzig Procent aller Bilderanschauenden in Deutschland beherrscht sind, gar Concessionen mache und irgendwo etwas «Reizendes», «Nettes», auf Kosten des Uebrigen hinsetze, ist schon überhaupt gar nicht die Rede. Darin unterscheidet sich eben der Künstler von Jenem, der sich zwar auch Künstler nennt, dabei aber das gleiche Verdienst um die Kunst hat, ob er nun Modellpuppen für Modemagazine anstreicht oder conventionelle Bilder malt. Und in dieser Beziehung wurde in München etwas geleistet! Frug doch Courbet, als er während seines Münchener Aufenthaltes in den Kunstverein geführt wurde: «Hier stellen wohl die Zeichnenlehrer der Volksschulen aus?»

Eines unter den *Menzel*'schen Blättern hat mich

diesem geistreichen Realisten gegenüber frappirt, denn es ist ein Stück so weltabgeschlossener, kühler, lauschiger Natur, dass man glauben möchte, man habe einen äusserst fein besaiteten Lyriker vor sich. Es nennt sich: «Waldinneres» und stellt einen gefallenen, halbmorschen Baum dar, umwuchert von allerlei blumigem Rankwerk. Das einzige lebende Wesen dabei ist ein Waldvöglein, das sich in den Zweigen wiegt. Intimes Naturstudium sind wir an allen *Menzel'*schen Sachen gewöhnt, dennoch fällt gerade dieses Blatt durch seine ganz besondere Liebenswürdigkeit auf; was soll man von all den anderen sagen, von dem köstlichen Blatte «Hofball im Schlosse zu Rheinsberg», was von jenem «Berliner Strasse am Aschermittwoch», was von der «Contribution» und den übrigen allen? Heben wir uns das auf für eine speciell diesem Künstler gewidmete Nummer der Zeitschrift, in der möglichst viele Illustrationen einen langen erklärenden Text unnöthig machen.

Nach ganz anderen Seiten hin wird die Aufmerksamkeit durch eine reiche Zahl *Leibl'*scher Arbeiten gezogen.



Christian Kröner, Düsseldorf. Schwarzwild.

Leibl! Wer je in Münchener Künstlerkreisen verkehrte, der weiss, was sich all für Geschichten an den Namen knüpfen, die sowohl den Künstler wie den Menschen characterisiren. Er lässt oder liess es sich ruhig gefallen, wenn man seine Bilder nicht schön fand; niemals aber hat er sich gefallen lassen, wenn man von starken, kräftig gebauten Leuten erzählte und allenfalls beifügte, dass selbst ein Herkules wie er, *L.*, mit ihnen nicht fertig geworden wäre. Das machte ihn wüthend und er verlangte stets «den Kerl, den Hund» zu sehen, der ihm an Körperkraft gliche. Manch Einer hat die Probe mit arg zerschundenen Gliedern bezahlt, besonders einmal ein Metzger am Ammersee, der unter seinesgleichen für einen Hauptkerl galt, von *L.* aber, ohne dass dieser weiter erst ein Wort vorausschickte, sofort in eine Zimmerecke geschleudert wurde, dass ihm Hören und Sehen verging und er sich nie wieder im Wirthshause hat blicken lassen, so lange «der grobe Maler» darin hauste.

Möchte man aus seinen Bildern die Fracturschrift lesen, die er mehr wie Einem mit dem Stuhlbein oder anderem disponiblem Holzmaterial auf den Rücken

geschrieben? Sicherlich nicht, viel eher möchte man an eine zierliche, dünne, bebrillte Gestalt denken, die ihre Pinsel nach der Anzahl der darin vorhandenen Haare sortirt, denn in der Ausführung des Details ist mit Ausnahme Meissonniers und ganz weniger Anderer kaum Einer so weit gegangen wie *Leibl*, niemals aber geschah das auf Kosten des Gesammteindruckes. Seine Bilder sahen nie zimperlich aus, was sehr leicht der Fall ist, wenn die Ausführung sich nicht in jenen untergeordneten Grenzen hält, die der gesammten Wirkung gegenüber absolut innegehalten werden müssen, soll ein Bild als Ganzes, nicht durch das Detail wirken. *Leibl's* frühere Technik war eine andere. Er setzte Pinselstrich neben Pinselstrich, überall alla prima den richtigen Ton suchend; eines der vorzüglichsten, vielleicht das beste Bild aus dieser Periode, — man könnte sie die «Dachauer-Periode» nennen, denn der Künstler sass den grösseren Theil des Jahres in diesem Orte, weit seltener in München, ist dasjenige, das einen alten, zahnlosen Bauern mit der Pelzmütze, neben einer jungen, drallen Dirne sitzend, darstellt, beide dem Beschauer zugewendet. Die Vollendung der farbigen Erscheinung ebenso wie die Zeichnung ist hier zu einer Höhe gediehen, die man bewundern muss. Dabei wirkt das Ganze breit und trotz der nebeneinander gesetzten kurzen Pinselstriche weich, auch nicht auf die Grösse eines Quadratzolles fleckig. Aus der nämlichen Zeit — sie mögen vielleicht auch noch etwas früher datirt sein — stammen verschiedene Portraits, so das seiner Mutter und jenes *Wilhelm Trübner's*, der vielfach von *Leibl* Anregung, ja directen Einfluss empfing. Es sind Arbeiten, welche, wenn nicht vor dem Jahre 1870, so doch jedenfalls bald nachher entstanden und in der Anschauung der Natur entschieden viel höher stehen als manches Bild unserer Tage, denen man die «wahre Erschliessung der Natur» mit so viel pomphaften Phrasen zuschreibt. Freilich geht *Leibl* (er überzeugter, — manch Anderer unfreiwilligermaassen) von dem Princip aus, ein Maler brauche keine Phantasie, die Natur richtig zu beobachten und wiederzugeben, sei eine hinlänglich genügende Aufgabe. Das klingt einseitig; *Leibl's* Bilder sind dafür aber auch von einer geradezu strotzenden Wahrheit, wie gesagt, gar nicht zu vergleichen mit manchen emporgeschraubten Grössen, denen das feine Formengefühl, der sichere, klare Blick für die Farbe, kurzum das intensive Können abgeht, was *Leibl* in ausserordentlichstem Masse besitzt. Vergleicht man z. B. das Bild von *Liebermann* «In den Dünen» rein als Anschauungsleistung mit den *Leibl'schen* Arbeiten, so bedarf es bei aller Achtung, welche man im Uebrigen vor dem Berliner Künstler haben muss, keiner Brille, um zu sehen, auf welcher Seite das Können des Auges durchgebildeter, das Empfunden feiner sei. Nur in Einem gehen sie vielleicht streckenweise parallel: Die Natur, sehe sie nun so oder so, nach veralteten Begriffen «schön oder hässlich», aus, bildet einzig und allein das Ziel ihres Strebens, wobei denn freilich *Leibl* — man braucht nur an sein Bild «In der Kirche» zu denken — als der weitaus characteristischer erfassende, in der Anschauung der Form ganz entschieden als der bedeutendere Künstler sich erweist, während *Liebermann* über eine gewisse Rohheit der Mache nicht hinauskommt, ja ihrer vielleicht sogar bedürftig ist, um über mancherlei Schwächen hinwegzutäuschen. Das hat er bei *Millet* sicher nicht gelernt. Unter den *Leibl'schen* Bildern, um nochmals auf diese zurückzukommen, findet sich eines, welches, «Aibling 1891» datirt, so ziemlich das neueste sein dürfte, welches der mehr und mehr von der Welt sich abschliessende Künstler geschaffen hat. Die Vorzüge der Technik, die feste, in jedem Detail klare Zeichnung und Modellirung, weisen die alten Vorzüge auf, aber dieser zeitungslesende Mensch mit den zwei im Hintergrunde hantirenden Weibern, an deren Erscheinung ebenfalls keines Härchens Breite in Bezug auf Zeichnung und Modellirung fehlt, hat nichts von dem Elemente der «Zeitungslesenden Bauern» an sich, welche anno 77 die Pariser Malerwelt in Aufregung versetzten. Es hat, wenn man offen sein soll, den Reiz, den ein *Mieris*, ein *Netscher* und ähnliche besitzen, es ist ein kunstreiches Cabinetstück, aber keine *Leibl'sche* Originalität mehr darin. *Leibl* radirte in früheren Jahren sehr viel; es war stets ein Ereigniss, wenn im Kunstverein ein paar dieser kleinen, alle Vorzüge der *Leibl'schen* Art in sich tragenden Blätter ausgestellt waren. Sie gehören im Kunsthandel zu den Seltenheiten und werden gewiss mit den Jahren ungeheuerliche Preise erzielen. Seit lange ist nichts Aehnliches von ihm in die Oeffentlichkeit gekommen, wie er denn überhaupt kargt der Oeffentlichkeit gegenüber. Eines indessen enthält die Ausstellung, etwas, das für *Leibl* ganz ausserordentlich characteristisch ist: eine angetuschte Federzeichnung nach oder zu dem Bilde «In der Bauernstube» (siehe pag. 116 des ersten Halbjahrbandes 1891 dieser



Paul Hoeniger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Café Josty in Berlin.



Zeitschrift). Das Blatt gehört unter die hervorragend guten Arbeiten der Ausstellung. Das nennt man Zeichnen! Können muss man es eben!

Gelegentlich wurde vorhin der Name *Wilhelm Trübner's* genannt, der, in früherer Zeit vielfach von *Leibl* beeinflusst, dessen Spuren in manchen Dingen folgte, ohne indessen blos in äusserlichen Aehnlichkeiten den Stützpunkt seiner Anlehnung zu suchen. Auch er ist durch eine kleine Collectivausstellung vertreten, die indessen den Umfang derjenigen nicht erreicht, welche dreiviertel Jahre früher in den Räumen des Münchener Kunstvereins zu sehen war und einen völlig in sich abgerundeten Eindruck über das bei *Trübner* gab, was die Franzosen «L'œuvre de la vie» nennen. Diesmal sind es blos zwölf Arbeiten, freilich darunter keine aus der allerletzten Zeit, die er ausstellte. Was er für ein feinfühliger Colorist, das zeigt sich auch hier in vollem Masse, besonders in einigen landschaftlichen Darstellungen. Der «Waldrand» ist eine Leistung, die neben den tüchtigsten *Corot's*, *Rousseau'x*, *Daubigny's* etc. ihr Recht vollständig behalten würde. Das Bild ist zum Theil sehr tief, dabei aber doch klar in der Stimmung. Seine Art, kräftig und pastos zu malen und jeder stumpfen Tonerscheinung auszuweichen, gibt vielfach als Schlussresultat ein förmlich emailartiges Ineinanderschmelzen der Farbe, ein klares, leuchtendes, dabei aber nirgends glasiges Zusammenfliessen von Licht und Schatten. Er hat darin manches von *Canon* an sich, unter dessen Einfluss er eine Zeit lang stand. Manche seiner Portraits erinnern an den grossen Wiener Maler, oder sagen wir, um gleich auf die Originale zu kommen, an alte Meister, die schliesslich doch, unbeschadet aller guten und grossen Seiten der Bestrebungen unserer Zeit dastehen wie unerreichbare Marksteine, sowohl durch das, was ihre unmittelbare Empfindung, als auch was ihr Können als Arbeiter sie schaffen liess. Dass gerade diese Ueberzeugung — um zu einem anderen Aussteller zu kommen — den Grund der *Lenbach*'schen Anschauung bildet, ist bekannt. Er huldigte ihr stets und thut es auch heute noch, wobei er notabene kein Hehl macht aus seiner Geringschätzung für den grösseren Theil der modernen Kunst überhaupt. Va bene — er geht auf seinen Wegen, Andere auf anderen, und ein Glück ist es, dass jeder wahre Künstler überhaupt seine ganz, ganz eigenen Pfade wandelt, auf dem ihm zwar keine Genossen, wohl aber nachempfindende Seelen schleichend folgen. *Lenbach* ist ebenfalls durch eine kleine Collectivausstellung vertreten, in welcher ein Portrait des verstorbenen Döllinger in ebenso hervorragendem Masse des Künstlers Specialität vertritt wie ein nur kurze Zeit ausgestellt gewesenes Portrait Virchow's es that. Beide Gelehrten sind im innersten Winkel ihres Wesens erfasst. *Lenbach* hat es verstanden, ihren Bildnissen jenen Stempel zu verleihen, der sie als Grosse im Reiche des Geistes erkennen lässt. Ist's das Auge, ist's der Mund, die Gestalt einzelner, bestimmt ausgeprägter Muskelparthien des Gesichtes, was eine so seltsam packende Kraft in diese Arbeiten legt? Ich weiss nicht — blos soviel ist sicher, dass es eben die Kunst, das geistig geläuterte Resultat ist, was da in mächtigen Zügen spricht. Wenn auch Dutzende von einseitigen Modetrabanten kommen und sagen, das sei Braunmalerei, es sei Sauce — Gott im Himmel, was nimmt solch ein Urtheil den *Lenbach*'schen Sachen von ihrer Grösse! Ob die nun braun, blau, grün, roth, schwarz gemalt sind, das ist absolut gleich, ereifern gegen sie wird sich nur, wer sich, des eigenen Unvermögens bewusst, nicht freuen mag und kann über das klare und erfolgreiche Arbeiten Anderer. Glaube man doch ja nicht, dass künstlerische Gegnerschaft zumeist antipodischen Anschauungen im Reiche der Kunst entspringe — in gar vielen, den meisten Fällen liegt der Grund in dem, was auf anderen Gebieten als «Brotneid» bezeichnet wird, wobei der «Ordens- und Titel-Neid» eine der ersten Unterabtheilungen, vielleicht den Dampfkessel für das Thun und Treiben vieler Menschen bildet. Das Streberthum macht sich in der Kunst oder vielmehr unter dem Deckmantel der Kunst so breit als nur sonst irgendwo im Gebiete des Lebens und seine Haupteigenschaft, durch die es sich jederzeit, auch beim Arrangement von Ausstellungen und ähnlichen Dingen sofort zu erkennen gibt, ist die Beurtheilung alles dessen, was nicht zum eigenen Kometenschweife gehört. Welch köstliche Fundgrube für einen Schriftsteller, der es verstünde, diese Verhältnisse zu beobachten und aus dem vorhandenen Figurenmaterial das Richtige herauszugreifen, vom Künstler den Menschen loszuschälen! Man braucht nur zuzugreifen, das Material liegt offen da und wenn dabei ein Autor Bedürfniss nach weiblichen, mehr oder minder wichtigen Rollen verspürt, so kann er auch manch ein Capitelchen der gesellschaftlichen Unterrockspolitik kennen lernen. Sentimental freilich und im Sinne strenger Moralität dürfte solch ein Sittenschilderer sein Thema nicht anfassen, ebensowenig dürfte er gehässig sein,

nein, er braucht die Dinge nur zu nehmen wie sie sind, an Farbe fehlt es dabei nirgends. Leider spricht die Welt noch stets vom «Künstler-Roman», anstatt zu der Ueberzeugung zu kommen, dass die species der Ritter von der Palette nur nach aussen anders erscheint als gewöhnliche Zweibeinler, dass aber die grössere Menge unter ihnen liebt, lebt, hasst, vor Allem aber «strebt», wie Jene, deren Frauen sich anfeinden des Titels der



Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

Männer wegen. Kurzum, zu den «Stützen der Gesellschaft» gäben die «Stützen der Kunst» ein vortreffliches Gegenstück.

Ausser den schon genannten Arbeiten *L.'s* ist es hauptsächlich eine Reihe von Frauenbildnissen, die volles Interesse in Anspruch nehmen und hinsichtlich ihrer Behandlung einen wesentlichen Unterschied gegenüber den männlichen Portraits zeigen. Während diese letzteren

durchweg breit behandelt sind und nicht bloss in Bezug auf die stark ausgeprägten Gesichtszüge, sondern auch in der Erscheinung des Schädels eine Art und Weise zeigen, welche schon durch die Form das inhaltlich Bedeutsame ausdrücken, geht *Lenbach* bei der Darstellung weiblicher Portraits in erster Linie auf den schönheitlichen Reiz des Ganzen aus. Es mag ihn vielleicht gerade dieser Umstand sehr oft das Pastell als technisches Mittel verwenden lassen, denn das Material an sich schon hat etwas Weiches, etwas, das mit der zarten weiblichen Hautfarbe verwandt ist. Die Töne mischen sich da ganz anders als bei der Oelfarbe, sie sind bis auf einen gewissen Grad körperlos, luftig, der ungemein zarte Strich mit dem Farbstifte hat andere Wirkung als der mit festem Borstenpinsel auf die Leinwand gesetzte, der, je nachdem er geführt ist, sehr wesentlich zur Modellirung beiträgt und für die Darstellung von Formen, welche bis zu einem gewissen Grade hart genannt werden können, ein überaus kräftiges Mittel bietet. Bei solchen sitzt Licht und Schatten zumeist in viel heftigeren Contrasten nebeneinander, als das in den weichen Curven des jugendlich weiblichen Antlitzes, welches noch durch-



Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

weg Naturfarbe zeigt, der Fall ist; später freilich wird das oft anders. Uebrigens sei damit nicht gesagt, dass eine Meisterhand wie jene *Lenbach*'s nicht auch in der Oeltechnik das Timbre weiblich reizender Erscheinungen festzuhalten wisse. Beispiele sprechen in hinreichend grosser Menge dafür. Uebrigens ist unser Künstler in der Wahl seiner weiblichen Bildnisse entschieden mehr den schönen Erscheinungen zugewandt als der Weiblichkeit im grossen Ganzen und hat dabei vielleicht auch das Prinzip: «Das Seltene ist fast immer das Schöne». Er gehört bekanntermassen nicht zu den Modernen; dennoch liebt die Welt, wo Geist und Schönheit sich die Hand reichen, seine Arbeiten und das wird ihm wohl leicht über das Achselzucken der Andern hinweghelfen.

Im gleichen Saale befindet sich auch eine Reihe von Arbeiten *Fritz August von Kaulbach*'s, darunter ein lebensgrosses Portrait Sr. K. Hoheit des Prinz-Regenten von Bayern sowie verschiedene Damenbildnisse und ein Blumenstück, blühender Mohn.

Was die übrigen deutschen Aussteller betrifft, so ist von einer einheitlichen Wirkung, wie man sie bei den andern Nationen sieht, wenig zu verspüren. Es hängt dies mit der Art des Arrangements zusammen; diesem

gegenüber gibt es kein Referendum, man muss die Sache nehmen, wie sie ist. Leider macht die vollständige Apathie, in der sich neunzig Prozent der Künstlerschaft zu befinden beliebt, den momentan herrschenden, scharf ausgeprägten, geradezu antideutschen Terrorismus möglich. Hoffen wir, es möge diese äusserlich zwar glänzende, innen durchaus unwürdige Phasis in der Geschichte der Münchener Kunst vor etwas Vernünftigerem und Besserem weichen — schlimmer kann es ja nimmer werden. Eine grosse Menge fremder Bilder ist zwischen die Deutschen gehängt worden. Inwieweit auch hier eine parteilose Beurtheilung der Sachlage obwaltete, mag wohl besser un—untersucht bleiben; das wissen gewiss Jene am besten, welche momentan Oberwasser haben. Dieses aber verändert sich wie die Sand- und Kiesbänke in einem Gebirgsflusse. Sicherlich hat solches Schwanken im Urtheile von Jahr zu Jahr seine grossen Schattenseiten, denn wie soll eine geklärte Anschauung in weiteren Kreisen Eingang finden, wenn in einem Jahre das verherrlicht, was in einem andern verworfen wird und es sich also nicht um das Interesse an der Kunst, sondern lediglich um Parteistandpunkte, vielleicht sogar Geschäftsinteressen, handelt. Fast hat es den Anschein, als ob eine gewisse ruhige leidenschaftslose Anschauung mehr und mehr in den Hintergrund träte und dafür die momentan waltende Stimmung der einen und andern Richtung peremptorisch sich als Leiterin des Geschmacks aufspielte. Zerfahrenheit, Unsicherheit der Anschauung werden die logischen Folgen solcher Umstände sein, welche sicherlich nicht zur Förderung künstlerischen Arbeitens beitragen. Vor Allem wird die heranwachsende Künstlergeneration durchaus schwankend gemacht und damit dem Nachempfindungstriebe, der bei uns stärker als sonst irgendwo in der Welt ist, die Wege geebnet. Wenn in Frankreich ein Künstler Tüchtiges geleistet hat, so wird er nicht so ohne weiteres von den Nachrückenden über Bord geworfen, wie es bei uns der Fall ist. Man achtet ihn als ein Glied in der Kette wahren, ächten Strebens und Arbeitens, auch wenn seine Zeit vorüber ist und das ist nicht mehr als recht und billig. Der Begriff der Achtung vor ernsthaftem Schaffen findet dadurch eine gewiss bessere Interpretirung als im umgekehrten Falle, wo es einfach heisst: Er ist nimmer am Ruder, also hinaus mit ihm! Oder soll man diesen Hang vielleicht auch in das Lexicon der hochgepriesenen Tugenden deutscher Nation eintragen? Möchten sich in dieser wie in manch anderer Hinsicht bei uns die Ansichten klären — Schaden wird dabei Niemand leiden, ausser Jene, die sich die Unklarheit der Situation zu Nutze machen; wenn irgendwo ruhige Entwickelung nothwendig ist, so ist es in Sachen der Kunst der Fall, die sich nicht hin- und herzerren lässt wie eine Dirne. Für Manche freilich scheint sie nichts Anderes als eine solche zu sein.

Der guten Nummern sind in der deutschen Abtheilung gar manche, Capitalstücke aber — die Collectivausstellungen ausgeschlossen — fehlen. Der Spruch der Jury in Sachen der Medaillenvertheilung scheint dies zu bestätigen, denn unter den einigen siebzig dieser Ausstellungsanerkennungen (vielleicht auch — Gratificationen) entfielen bei der Malerei im Ganzen auf Deutschland zwei erste (eine für München, eine für Berlin, eine für Klinger in Rom, acht auf das Ausland), neun zweite (sechs für München, resp. Dachau und Umgebung, je eine für Wien, Berlin, Darmstadt und Frankfurt a. M.) gegen sechsunddreissig, welche ausländischen Künstlern zuerkannt wurden. Bravi, Bravissimi! Mit Speck fängt man Mäuse. Schade, dass dergleichen Auszeichnungen in nicht allzuferner Zeit etwa den Werth haben werden, den die wissenschaftliche Welt z. B. dem in Philadelphia erworbenen Doctorgrad beimisst. Doch — unsere Weisen müssen das am besten wissen!

Die Historienmalerei im Quadratmeterstyl ist diesmal ganz ferne geblieben. Einzig *Ludwig Herterich*'s heiliger Georg, eine jugendlich schöne Figur in voller Rüstung, blossköpfig, auf einem Gaul sitzend, der gewiss in Bezug auf echte Erscheinung wahrer ist, als es so durchschnittlich die Ritterpferde der Historienmalerei zu sein pflegten, streift dieses Gebiet. An Malereien eigentlich religiösen Charakters fehlt es ebenfalls, denn schliesslich kann man die bei finsterer Nacht ausziehende moderne Arbeiterfamilie *Fr. v. Uhde's*, obschon sie im Kataloge den offiziellen Titel «Flucht nach Aegypten» trägt, ernsthafterweise doch als nichts anderes auffassen denn als eine mit feiner Empfindung wiedergegebene Tonstudie. Oder soll der Urtext durch diese Uebersetzung in's Moderne verständlicher gemacht, uns näher gerückt werden? Besten Dank für die sinnreiche Parallele! Dann ist gewiss ein gut Theil der ausgestellten Bilder verkappte religiöse Malerei, also z. B. No. 644 (Einkehr) eine «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten», No. 258 (Dämmerung) «das Elternpaar Josef und Maria bei der Reinigung ihrer Wohnung in Betlehem» etc. etc.



Ferd. Brütt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Am Bahnhof.



Es ist sicherlich merkwürdig, wie das malerische Christenthum fin de siècle sich bei uns auswächst und wie man, um wieder naiv zu werden, auf Vorstellungen zurückgreift, welche die frühen Italiener und niederrheinischen Meister in der frommen Einfalt ihres Herzens malten, ihrem ganzen Wesen und Denken dabei treubleibend. Nun kommt das Christenthum fin de siècle und will versuchen, der Welt ein gleiches zu zeigen. Geschieht es in einem liebenswürdigen poetisch feinen Gewande, wie bei dem reizenden Bilde von *Adrien Demont Breton*, oder mit jenem Ernste, der das Bild von *Gari Melchers* (beide in Paris) kennzeichnet, so versteht man solches; will man aber durch das stetige Verallgemeinern bestimmter Vorstellungen, die auf religiösem Boden wurzeln, diesen umgraben und neuerdings fruchtbar machen, so bedürfte die Bewegung wahrscheinlich anderer Ausgangspunkte und man müsste ausserdem in solchen Bildern es lesen können, dass der Maler sich von keinem andern Gesichtspunkte leiten liess als von seiner innersten, besten Ueberzeugung, die sich kundgibt, wie sie ist, ohne sichtliches Streben nach Beifall, nach gekünstelter Originalität. Wenn man naiv und nach dem Worte der Schrift «kindlich» in seinen Werken sein will, so muss wohl so ziemlich das ganze Wesen eines Künstlers diesen Stempel an sich tragen. Derlei Erscheinungen treten vielleicht hin und wieder, aber nur ganz vereinzelt auf und dann sind es gewiss solche, die man in ihren versteckten Winkeln aufsuchen muss. Ob die Fin de siècle-Apostel zu diesen gehören, darüber mag jeder urtheilen, wie er es mit seiner Ueberzeugung und Erfahrung fertig bringt oder was heute das wahrscheinlich Näherliegende für Viele ist: wie er es momentan am vortheilhaftesten findet. Den malerischen Qualitäten dabei nahezutreten ist nicht nöthig; sie können bei alledem von vorzüglicher Art sein; sind sie so, dann wirken sie auch überzeugend, ganz von selbst und bedürfen keiner helfershelferischen Reclame. Die letztere hat immer einen bestimmten, nicht zu verkennenden Beigeschmack. Eines der wenigen Bilder, welche wirklich ernsthaft im religiösen Sinne wirken, mögen ihm auch Mängel verschiedener Art vorgeworfen werden, ist die Pietà von *Max Klinger*. *Klinger* gehört zu jenen Erscheinungen, denen man auf's erste Wort glauben muss, denn wo so viel Ernst, so viel künstlerische Innerlichkeit sich offenbart, da muss unbedingt auch der Mensch ächt sein. Und *Klinger* ist einer von jenen wenigen, die für ihre Person stets seitab von der grossen Heerstrasse der «strebenden» Menschheit stehen; dass seine Werke in den Vordergrund treten, dafür brauchen freilich solche Künstler nicht zu sorgen — es geschieht ganz von selbst durch jene eigenthümlich magnetische Kraft, die den Aeusserungen eines wahren Genius immer eigen ist und die Menschen von selbst zu sich hinzieht. Das war stets das Kriterium der wahren, ächten, grossen Kunst, die sich Bahn bricht, ganz allein, ohne Beihülfe von Posaunenbläsern und allerlei Schranzengesindel.

Dass unser deutscher Realismus die Begriffe Wahrheit und Gemeinheit sehr oft verwechselt, ist bei dem Triptychon «Der verlorene Sohn» von *H. Neuhaus*, München, deutlich erkennbar. Es ist nur zu verwundern, dass bei der Darstellung des Falles des jungen Mannes der Künstler nicht gleich noch um einen Schritt weiter ging. Je nun, Geschmackssache! Wie nobel und decent wirkt dagegen die Behandlung des gleichen Stoffes in den Darstellungen von *J. Tissot*, Paris, speciell die Scene in dem chinesischen Frauenhause! Wenn's bei uns eben nicht gleich prügeldick kommt, so zieht's nicht! Oh, keusches Deutschland, wieviel kostet das gesetzliche Pfund Tugend?

Was bei vielen Künstlern beobachtet wird, dass sie nämlich, ohne im fortwährend directen Contakte mit den Strömungen und Gegenströmungen der Gegenwart zu stehen, in ruhiger Abgeschlossenheit Tüchtiges zur Reife bringen, das gilt u. A. von *Robert Haug* in Stuttgart. Sein «Morgengrauen» ist ein in sich abgeschlossenes, von durchaus selbständiger Anschauung durchdrungenes Bild (siehe die Reproduction bei pag. 76 des zweiten Halbjahresbandes 1891 der K. u. Z.). Unwillkürlich fällt einem dabei das alte schöne Soldatenlied ein:

> Morgenroth, Morgenroth,
> Leuchtest mir zum frühen Tod —
> Bald wird die Trompete blasen,
> Dann muss ich mein Leben lassen,
> Ich und mancher Kamerad.

Die Einfachheit, die in den Worten liegt und gleichzeitig, wenn auch vielleicht mit einem sentimentalen Hauche, die Schilderung der Natur und des seelischen Zustandes gibt, spiegelt sich in voller Klarheit wieder in der Darstellung. Auf breitem Hügelrücken, vorgeschoben gegen die feindlichen Linien stehen Pferde und Reiter, übermannt von Müdigkeit. Eben dämmert im Osten der Tag herauf — wie lange wird es dauern und die stillen Gelände, durch die, ein schillernd silberig Band, der Strom dahinfliesst, hallen wider vom Getöse der Schlacht. *Haug* hat schon zu wieder-

holten Malen, bei Festhaltung eines durchaus soldatisch wahren Charakters, in solche Schilderungen einen Klang wahrer Poesie hineinzulegen verstanden, man braucht nur an die «Freiwilligen Jäger» sich zu erinnern. Das ist gesunde Kunst und gesunde Empfindung, denn das rein Menschliche in den Vorgängen tritt mit überzeugender Wahrheit in den Vordergrund und der Künstler, der gleichzeitig ein äusserst scharfer Beobachter der Erscheinungswelt in der Natur ist, sucht auch gar nichts anderes, nur dient ihm das Suchen nach Wahrheit nicht als Vorwand zu allen möglichen Extravaganzen, es ist vielmehr bei seinen Bildern alles klar, selbstverständlich, man hat nirgends das Gefühl, dass er nach etwas Anderem gestrebt habe als nach dem, was die einzig richtige Interpretirung der Natur vis à vis der an bestimmte Normen gebundenen Ausdrucksweise und Uebersetzung ist. Dabei ist er, wenn auch die Costüme nicht unseren Tagen angehören (es sind Reiter aus den sog.



Christian Kröner, Düsseldorf. Brunfthirsch.

Befreiungskriegen), dennoch durchaus modern in seiner Auffassung — er kennt das Morgenlicht und seine Wirkung nicht bloss aus der Erzählung von Frühaufstehern. Ein zweites, nicht weniger gutes Bild *Haug*'s schildert den Marsch einer Fuhrwerks-Colonne bei Regenwetter.

Eine verwandte Scene, insoferne als das Thema den Aufbruch einer Reiterschaar am frühen Morgen schildert, ist *Franz Roubeaud*'s «Gebet vor der Schlacht». Gestalten aus dem Kaukasus sind es, die der Künstler, selbst ein Kind jener Gegenden, vorführt. In dichten Reihen halten sie auf einem Hochplateau, von dem man hinabschaut in die noch grau-dämmerigen Thäler und hinüber auf die mächtigen Eisgipfel, an deren Fusse der fünfzigjährige Kampf russischer Truppen mit wilden, kriegerischen Bergvölkern tobte. Gen Osten gewendet steht der weissgekleidete Anführer (Schamyl pflegte sich so zu tragen) auf einem Teppich, die Hände erhoben im Gebete zu Allah. Die Gesammtstimmung ebenso wie die zeichnerische Wirkung der Masse ist auch hier trefflich gelöst.



Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudie.

Theodor Rocholl in Düsseldorf gibt eine Gefechtsscene zwischen französischen Infanteristen und deutscher Cavallerie, wobei es derbe Hiebe regnet. Ernst wirkt *Franz Amling*'s, Schleissheim, «Letzte Revue». Der Tod als Feldherr lässt all jene Gestalten an sich vorübermarschiren, die vom Schlachtfeld nimmer heimkehren. Sie sind bei dieser Parade keine Feinde mehr. Trotzdem der Künstler reale Gestalten darstellte, liegt doch in seinem Bilde ein seltsam packender, gespenstischer Ton — man fühlt es, dass unter dem Schritte dieser unabsehbaren Colonne der Boden nimmer dröhnt.

Das künstlerische Studium des Nackten tritt bei uns offenbar mehr und mehr vom Schauplatze ab; einen Akt gut malen, ohne dass er weder liederlich noch gequält aussieht, das hat so seine gewissen Haken. Beispiele hiefür liefern *Max Kuschel's* «Sirene» ebenso wie *Julius Exter's* «Sommer». Ja, die vorjährigen *Besnard's* waren gut und an *Harrison's* «Arkadien» hätte sich auch mancherlei lernen lassen; mit dem Nachempfinden aber allein ist's entschieden nicht gethan, selbst wenn sie geschickter aufträte als im vorliegenden Falle. Wie wundervoll wirken diesen Dingen gegenüber Erscheinungen wie der weibliche Akt mit dem Kinde im Wasser von *Anders Zorn*, Paris, oder die von *Raphael Collin*, Paris, in Oelfarben ausgeführten Illustrationen zu Daphnis und Chloë! Wahrscheinlich gelten die letzteren im modernen Hauptlager für süsslich! Je nun — dem plumpen Masskrug kommt eben ein feingeschliffenes Weinglas auch geziert vor und über zierliche Taillen schimpft bloss, wer sich ob des eigenen Schmerbauches ärgert, fad und geschmacklos, süsslich aber wird von vielen Künslern das in wegwerfendem Tone genannt, was sie selbst nicht machen können; das ist gar oft des Pudels Kern bei einem Urtheile der Fachgenossen, mehr aber noch, wenn es von einem ausgesprochenen Parteigänger gefällt wird. *Albert Keller*'s, München, «Urtheil des Paris» zeigt den Künstler von wesentlich andern Seiten als in «Jairus Töchterlein» und weiteren Arbeiten, die offenbar seiner Eigenart besser entsprachen; ob er neuerdings in andere Bahnen eingelenkt hat? Allem Anscheine nach. *Curt Herrmann*'s Akt-Studie eines erwachsenen Knaben hat manch treffliche Seite, flüssige, klare Farbe, vielleicht den Ansprüchen an Leuchtkraft gegenüber, die man bei jugendlichem Fleische erhebt, stellenweise etwas dünn gemalt daher nicht so satt und voll, als es sein könnte. Eine neu auftretende Kraft, von der die Zukunft vielleicht manches ganz Vortreffliche zeitigen wird, ist *Eduard Bell,* München. Er stellte verschiedene Bilder mit weiblichen Akten aus, die alle ihre sehr guten Seiten haben. *Karl von Pidolls*, Paris, «Fischer» ebenso wie sein «Narziss» illustriren des Künstlers Verhältniss zu dem verstorbenen *Hans von Marées* ziemlich deutlich, indessen haben sie Eines an sich: sie tragen den Charakter einer

gewissen Abgeschlossenheit und innerlichen Abrundung. Der Ton dagegen hat etwas sehr Verwandtes. *Max Klinger's* «Heure bleue» ist wie Alles, was dieser Titane macht, ernst und würde offenbar besser wirken, wenn sein Platz mit etwas mehr Sorgfalt ausgesucht worden wäre. Gleiches Licht ist nicht für alle Bilder günstig. In *Stuck's* Bildern, die z. B. bei der «Vertreibung aus dem Paradiese» Gelegenheit zu Aktstudien boten, äussert sich, wie immer bei diesem Künstler, reiche Begabung. Eine «Fesselung des Prometheus» zu malen gibt Anlass genug, um das Studium des Nackten in voller Glorie zu offenbaren. *Philipp Otto Schäfer* in Frankfurt a/M. hat es versucht und eine respectable Arbeit damit geliefert, die auf alle Fälle, wenn sie auch die wuchtige Grösse des Thema's nicht erschöpfend bewältigt, ein ernstes Streben verräth und schon aus diesem Grunde alle Anerkennung verdient. Grösse der Auffassung lernt man durchschnittlich nicht während des akademischen Unterrichts; unter diesem scheint der Künstler offenbar noch zu stehen.



Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudie.

Wir nannten vorhin den Namen *Max Liebermann's*, der heute nicht mehr eine Person, sondern eine Richtung bedeutet, welche die von *Millet* u. A. festgehaltenen und malerisch durchgeführten Anschauungen weiter auszubilden, vielleicht zu überbieten bestrebt ist, denn es handelt sich offenbar bei ihnen bloss noch um das möglichst sprechende Wiedergeben eines Natureindruckes, sei er an sich auch scheinbar noch so ärmlich an Reiz. Das mag jedem Einzelnen überlassen bleiben, wie weit herab er in dieser Beziehung seine Ansprüche zu schrauben im Stande ist. Die alten französischen Landschafter retirirten in ihren Sujets auf das scheinbar Unwichtige, Nebensächliche, aber als Franzosen verstanden sie es, auch diesen Dingen ächt künstlerischen Ausdruck zu geben, sie auf die Höhe einer künstlerisch ansprechenden Leistung zu heben. *Liebermann's* Arbeiten wirken durch das Studium der Farbe, was sich in ihnen offenbart, auf den ersten Moment, vielleicht auch für längere Zeit verblüffend. Wem das genügt, der findet dabei vollauf seine Rechnung — wer weiss, vielleicht liegt darin der Kanon einer künftigen Kunstanschauung begraben. Sicher ist nur soviel, dass so zu sagen alle französischen Bilder der Ausstellung — wir können *Liebermann* im Grunde genommen nicht unter die Deutschen rechnen — mehr an äusserlich reizvollen Seiten aufzuweisen haben als diese, jedes Anklanges an warme Empfindung bare Art der Malerei. Man nennt sehr oft *Uhde* und *Liebermann* zusammen, dennoch unterscheidet sie Eines prinzipiell, was gerade an einem der allerneuesten Werke von *Uhde* «Der heilige Abend» (wenige Tage im Münchener Kunstverein ausgestellt) mit äusserster Bestimmtheit hervortritt. *Uhde* ist in diesem Bilde, wie auch z. B. in jenem «Dort unten ist die Herberge» ein realistischer

Poet, er versteht es, Saiten anzuschlagen, die sympathisch nachklingen, *Liebermann's* Palette dagegen scheint in erster Linie dazu berufen zu sein, eine gewisse Art von Geschicktheit zu illustriren. Das hagere Weib, was in der mageren Dünenlandschaft mit Mühe und Noth eine widerspänstige Ziege hinter sich herzerrt, läuft einem auf Schritt und Tritt nach durch die in die Augen springende Art des Farbenvortrages, sein «Markt in Harlem» (er könnte übrigens ebenso gut ganz wo anders sein, denn er hat von Localfarbe nichts an sich) ist eine geradezu ungeheuer geschickt erfasste Tonstudie, bei der nicht mehr Baum, Mensch, Haus, Schweinchen als Sonderexistenzen auftreten, sondern Alles in eine, von gleichmässigen Lichtverhältnissen umspielte Masse sich auflöst, wie es ja auch in der Natur ist. Es ist als Skizze, oder nenne man es, wie man will, ein Stück Beobachtung, wie man sie gemalt nicht leicht besser sieht, sie flimmert förmlich und dennoch lässt sie am Beschauer Alles ausser dem Auge kühl, sie reisst ihn nicht mit sich fort, sie wirkt wie Verstandesarbeit ohne Temperament, wie eine gut gelöste Gleichung, in der alle Unbekannten gefunden und das Rechenexempel zu einem durchaus richtigen Abschlusse gekommen ist, und bei diesem Standpunkte werden *Liebermann's* Arbeiten, ihre übrigen Verdienste selbst sehr hoch angeschlagen, stehen bleiben. Ist das ein winkend Ziel für die Kunst der Zukunft, wohl dem dann, der so gut zu rechnen versteht, wie *Liebermann* es kann. Vielleicht ist das Ganze auch bloss eine reactionäre Periode gegen das, was voranging und herrschte, gegen die süssliche, romantisch-verlogene, mit dem Gefühlsdusel der Menschen rechnende Richtung. Wenn man die Sache so auffasst, dann sind *Liebermann's* Bilder Keulenschläge, von deren Wirkung ein nachfolgend Geschlecht vielleicht die Nutzniessung haben wird, insoferne als es in seinen künstlerisch wahren und guten Bestrebungen, die nicht mehr an's Extrem streifen, einem weiter ausgebildeten Verständnisse begegnet. In solchem Falle verdient *Liebermann* als Pionnier einer neuen Zeit genannt zu werden. Manche folgen ihm, freilich ohne das zu können und zu leisten, was er leistet und kann. Wir brauchen sie also nicht weiter zu nennen.

Einer der Hauptrealisten, wenn auch nicht Arm in Arm mit *Liebermann* wandelnd, ist *Franz Skarbina* in Berlin, dessen «Bauernhof in der Picardie» ein Stück wahren, warmen Sonnenscheines gibt, nicht weniger als die wildreben-überwachsene Gartenlaube, durch deren rothschimmerndes Laubdach die Strahlen milden mittäglichen Octoberlichtes fallen. Was das erstgenannte Bild betrifft, so wäre es vielleicht lehrreich, damit diesen, jenen alten Niederländer zu vergleichen, um zu dem Resultate zu kommen, dass auch schon andere Augen das zu sehen vermochten, was unsere Zeit durchschnittlich als ihr Selbstgeborenes in Anspruch nimmt. *Werner Zehme's*, Berlin, Wäsche-legende Frau ist ebenfalls farbig kraftvoll in der Erscheinung, wie denn überhaupt mehr und mehr die blasse Tonlosigkeit dessen, was man fälschlich «Plein-air» nannte, vom Ausstellungsschauplatze verschwindet, einige wenige Nachzügler, die das auch noch schnell kosten wollen, etwa abgerechnet. Im grossen Ganzen kann man sagen, hat diese Anschauung abgehaust und es lässt sich somit hoffen, dass das Gleiche auch mit andern Abnormitäten eintreten werde.

Gesunde frische Arbeiten, die entschieden auf weit höherer Stufe als die früheren stehen und auch weit mehr Selbständigkeit als diese athmen, sind *Arthur Langhammer's*, München, «Vesperbrod» und «Herbst», das erste ein Bauernkind, im hohen Gestrüpp stehend, das andere Feldarbeiter, um ein lodernd Feuer gelagert, darstellend. *Fr. Keller's*, Stuttgart, «Steinbrucharbeiter» zeigen die alte Kraft, die man an diesem Künstler schon sah, als von der Wirkung des Freilichtes noch keine breiten Schichten durchdrungen waren und die Münchener Malerwelt noch tief den Asphaltschleier über die Ohren gezogen hatte. *Keller* gehört mit zu den Vorkämpfern einer neuen gesunden Anschauung der Dinge — freilich hat er es selbst nie an die grosse Glocke gehängt, er ist auch einer von den stillen Arbeitern. Einige sehr gesunde Bilder rühren von *Hugo König*, München, her, so «Im Rübenfeld» und die reizende Scene «Beim Thürmer von St. Peter»: Die Gallerie eines Kirchthurmes, auf der sich ein paar Kinder herumtummeln, tief unten in der nebligen Atmosphäre des Wintertages die verschneiten Giebeldächer der Stadt. Coloristisch fein ist *Eugen Klinkenberg's*, München, «Trauriger Morgen»: ein schmucklos dunkles Zimmer, in dem ein von zwei Kerzen beleuchteter Sarg steht. Davor, müde vom erduldeten Schmerz, hindämmernd in ihren Gedanken, eine sitzende weibliche Figur, ihr schlafendes Kind fest gegen den Leib gepresst. *Marg. v. Kurowsky's* «Lesende Frau» verräth ebenso grosse Energie in der Pinselführung wie gute Beobachtung, *Hugo Vogel's* «Taufe» ausserordentlich viel Geschick für eigentliche Bildwirkung;

Paul Schad, München, schwelgt bei seiner «Fronleichnamsprozession» vielfach in der körperlosen Darstellungsweise jener Art von Pleinairismus, der als Modesache bereits vom Schauplatze abzutreten im Begriffe ist, nichtsdestoweniger ist das Bild eine durchaus ernsthaft durchdachte Arbeit. Räumlich gross behandelt *C. Grethe*, Karlsruhe, den Moment, wie auf einem scheiternden Schiffe die Rettungskähne ausgesetzt werden; ein paar reizvolle Einzel-Figurenstudien, so «Jungfriedel» und «Lesender Schüler» behandelt *W. Lindenschmitt*, München, in klarer Durchbildung der Form und bestimmter Farbwirkung.

Es würde zu weit gehen, sollten die vielen guten Leistungen einzeln mit der Betonung dessen, was sie auszeichnet, aufgeführt werden, und es genüge daher, eine Reihe von Namen zu nennen, die alle in Verbindung mit einer tüchtigen Arbeit stehen, so *Hugo Mühlig*, Düsseldorf: «Kartoffelernte», — *Osc. Frenzel*, Berlin: «Getreideernte», — *C. Bennewitz von Loefen*,



Christian Kröner, Düsseldorf. Jagdhunde.

München: «Singende Kinder», — *Jul. Bergmann*, Karlsruhe: «Ungarischer Markt», — *F. M. Bredt*, München: zwei Bilder aus Tunis, — *H. Neuber*, München: «Junimorgen», — *A. Erdelt*, München: «Schwierige Aenderung», — *Rob. Poetzelberger*, München: «Die Waisen» (Vollbild siehe bei pag. 80), ein von feiner Empfindung durchwobenes, farbenklares und kräftiges Bild, ebenso wie sein «Herbst», — *G. Kühl*, München: «Sonntag-Nachmittag in Holland», ebenfalls ein sehr ansprechendes, gesundes Bild, — *P. Höcker*, München: drei Bilder, darunter eine Wiederholung seiner Madonna vom Vorjahre, diesmal ohne Engelsfigur, — *P. Hoeninger*, Berlin: «Cafè Josti» (Vollbild s. bei pag. 92), — *A. Mangold*, München: «Friede» (Arbeiterfamilie beim Abendessen) — *F. Brütt*, Düsseldorf: «Am Bahnhofe» (Vollbild siehe pag. 96), — *K. Jacoby*, Berlin: «Im Trauerhause», — *F. M. Bredt*, München: «Zwei orientalische Scenen», — *A. Holmberg*, München: «Der Sammler», eine Arbeit, die in ihrer vorzüglichen Durchbildung des Künstlers liebevolles Eingehen auf sein Sujet trefflich characterisirt, — *A. Spring*,

München: « Das gefundene Document », — *H. Herrmann*, Berlin: « Fischmarkt in Amsterdam » etc.

Unter den Kleinmalern thut sich, wie allezeit, hervor *Carl Seiler*, München, mit seiner « Gelehrtenversammlung » und dem « Radirer », nicht minder *Frz. Simm* ebendaselbst mit dem reizenden Bilde « Tändelei » und *Wilh. Velten* mit dem militärischen Stücke « Appell » und dem « Schiffszug ».

Nicht minder zahlreich und durch manche sehr gute Arbeit vertreten erscheint das Portraitfach, das mehr und mehr aus dem conventionell langweiligen Rahmen heraustritt, in den es jahrelang festgebannt war, muss es doch jeden wirklichen Künstler ebenso sehr oder noch mehr als andere Themata reizen, sich ganz und gar in die Individualität des Einzelnen zu vertiefen, ihr alle möglichen Züge abzulauschen, kurzum aus dem Portrait in gleichem Maasse eine psychologische, wie eine farbige Studie zu machen. *Karl Marr*, der moderne und doch so präcise, ohne jeglich künstlerische Mode-Faselei seine Themata erfassende, hat ausser einigen sehr fein gefühlten kleineren Bildern, unter denen vor Allem ein figurenloses Interieur hervorgehoben zu werden verdient, das Portrait eines Ciseleurs zur Ausstellung gebracht, das den Dargestellten bei der Arbeit zeigt, eine Auffassung, zu der verschiedene andere Künstler hinneigen, mit vollem Rechte. Wo wäre der Mensch mehr im eigenen Fahrwasser als in der Umgebung, die ihm seine Beschäftigung bietet. Manch vorzügliche Seite hat das grosse Portrait mit fünf Kindergestalten von *Alois Delug*, München (siehe Vollbild pag. 104), ausserdem vom nämlichen Künstler ein coloristisch sehr feines Bild: « Wäsche-aufhängende Frau », ungemein hell in der ganzen Tonwirkung, dabei aber körperhaft klar und vor Allem gut gezeichnet. *Christian Bokelmann* in Düsseldorf, von dem das ganz vortreffliche Bild: « Eine Confirmation in Ockholm » herrührt, malte den Dichter Klaus Groth, *Josef Block* das Portrait seines Vaters (Vollbild der vom nämlichen Künstler herrührenden « Dämmerstunde » siehe pag. 60). Auch *Vilma Parlaghi*, die gelegentlich der Berliner Ausstellung vielgenannte Künstlerin, ist durch Leistungen in diesem Fache vertreten, vor denen man Freude empfinden kann, denn es sind gute, sorgsame, ja nobel empfundene Arbeiten und man hätte sich in Berlin gewiss nicht zu beklagen, wenn niemals dort Schlechteres gemalt worden wäre und zwar von Leuten, die heute schon mit einem Bein im Olymp zu stehen vermeinen.



Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

Uebrigens sei bei dieser Gelegenheit noch einer norwegischen Künstlerin gedacht, die nicht zusammen mit ihren Landsleuten ausgestellt hat: *Agnes Steineger*, Bergen (Norwegen) ist durch ein geradezu vorzüglich

gemaltes Damenportrait vertreten, das weit, weit höhere Qualitäten in sich trägt, als andere Arbeiten dieses Faches, die mit Medaillen bedacht wurden. Nicht als weniger hervorragend zu bezeichnen ist weiterhin die Leinwand einer anderen Dame, deren vorzügliche Qualitäten als Malerin wir schon 1890 zu würdigen Gelegenheit hatten: *Therese Schwarze* in Amsterdam, deren Portrait des General G. Joubert Transwaales ebenso männlich breit gemalt ist als jenes eines Kindes in seiner Behandlungsweise dem Originale entspricht. Es ist überhaupt bemerkenswerth, wie nach und nach sich Arbeiten von Künstlerinnen denen der Männer gegenüberstellen. Um es geradeheraus zu sagen, wirken sie durchaus Respect fordernd, und verrathen, in manchen Fällen wenigstens, durchaus nichts weniger als das «zarte Geschlecht». Gibt es doch genug weibische Männer, unter den Künstlern mehr vielleicht als anderswo, warum sollte da die Natur den Stiel nicht auch einmal umdrehen? Vielleicht — vielleicht haben die ernst arbeitenden (ich meine nicht die andern) Frauen sich jenes Quantum gesunder Anschauung bewahrt und bringen es wieder zu Ehren, was leider einem guten Theil der Männer mehr und mehr abhanden zu kommen scheint! Kann man sich tüchtigere Arbeiterinnen denken als eine *Lulu Breslau*, eine *Dora Hitz*, *Tina Blau* u. s. w. Die Ausstellung weist eine stattliche Reihe solcher Namen auf. Lässt sich auch die eine oder andere dieser unverkennbar mit hohem Maasse von künstlerischer Beanlagung ausgestatteten Colleginnen von ihrem etwas manieristisch angelegten Lehrer etwas in's Schlepptau nehmen, was thut's? Der grösste Theil der von Damen ausgestellten Arbeiten ist gesund durch und durch, während Viele unter den Herren der Schöpfung die Blödigkeit ihres geistigen Fadenschlages kaum nothdürftig zu verbergen vermögen. Das sind aber gewiss stets Jene, die am meisten gegen die volle Bethätigung der Frauen mit ihrer ganzen Arbeitskraft — und die ist bekanntlich nicht gering zu veranschlagen — sich ereifern!

Durch feine Auffassung bei zwei Damenportraits glänzt *Reinh. Lepsius*, München, durch eine an alte Meister erinnernde Sorgfalt der Zeichnung *Carl Haider*, München, mit einem Selbstportrait; *Chr. Speyer's* Reiterbildniss Sr. K. Hoheit des Prinzen Ruprecht ist ebenfalls eine tüchtige Arbeit, kurzum es fehlt nicht an genügenden Beweisen trefflichen Könnens und entschieden fortschreitender künstlerischer Auffassung.

Das Aufzählen von Bildern langweilt durchschnittlich den Leser, der die Originale nicht kennt, desshalb sei es hier erlassen, eine förmliche Liste mit Randbemerkungen zu geben. Wer die Ausstellung besuchte, wird sich ja wohl bei diesem und jenem Bilde ein Kreuzchen in den Katalog gemacht haben.

An Darstellungen aus dem Thierleben ist die deutsche Abtheilung nicht gerade sehr reich, das Wenige aber ist gut, so als coloristische Leistung ganz besonders *Faber du Faure's* «Pferde im Schnee», weiter *V. Weishaupt*'s «Weidende Schafe», «Abend», (grasende Kuh unter Bäumen bei sehr tiefer Stimmung, eine ganz ausgezeichnete Leistung), ebenso wie *Heinr. Zügel's*, München, Behandlung des gleichen Thema's. Dasselbe behandelt auch *A. Brendel* in Weimar. Die Arbeit steht in ihren Qualitäten den vorgenannten nicht um Haaresbreite nach. *Hermann Baisch* in Karlsruhe vereinigt mit tiefsattem, warmem Tone äusserst sympathische Bildwirkung, drollig und liebenswürdig wirkt *Jos. Schmitzberger's* kleiner Dachshund im Kinderbettchen der Försterwohnung und der daneben nicht ohne eine gewisse Grandezza sitzende Pointer. Als bedeutender Thiermaler zeigt sich auch diesmal wieder *Paul Meyerheim*. Wie ein altniederländisches Bild, sympathisch durch die Kraft und Vollheit der Farbe, erscheinen *H. Heyden's*, München, «Hühner». Unter den Malereien des waidmännischen Genre sind ebenfalls verschiedene bekannte Namen mit entsprechenden Arbeiten vertreten, so *Christ. Kröner*, Düsseldorf (von dem wir eine ganze Reihe trefflicher Studien wiedergeben) durch das Bild «Der Ruhestörer», ein herbstlich Jagdstück, dem man anmerkt, dass der Autor die Jagd nicht blos von vergnügten Sonntagspartien her kennt, *J. Schmitzberger*, München, mit einer winterlichen Hochgebirgsscenerie und «Hühnerjagd», *A. Thiele*, München, ebenfalls durch eine treffliche Spätherbstschilderung u. s. w.

In breiter Masse sind natürlich die Landschafter und ihre weit auseinander gehenden Anschauungen vertreten. München hat einzelne sehr tüchtige Erscheinungen, aber keine imponirende Gruppe von Künstlern dieses Faches, wogegen sich in Berlin und Karlsruhe unverkennbar ziemlich scharf characteristische Richtungen ausbilden. In nicht geringem Maasse gilt dies auch von Weimar, wogegen man es bei den Düsseldorfern auch wieder hauptsächlich mit einigen hervorragenden Namen zu thun hat. Von Wien gilt das Nämliche.



Alois Delug pinx.

Phot. F Hanfstaengl, München

Familienbildniss.



Durchaus eigenartig von jeher und auch diesmal wieder ist *Adolf Stäbli*, ein geborner Schweizer, aufgetreten. Er ist, wie alle Künstler, welche diese Bezeichnung von rechtswegen führen, eine Erscheinung, die ihre eigenen Wege wandelt, ebensoweit von jenen entfernt, welche die Natur nach einem neuen, als von jenen, die sie nach überkommenen Rezepten darzustellen pflegen. Der eigentlich selbstständigen Naturen gibt es in der Kunst wie im Leben so ausserordentlich wenige, dass die grössere Menge der Producirenden auf allen Gebieten stets bestimmter Anhalts- und Stützpunkte bedarf, diese zum Kerne des eigenen Schaffens, das an sich schwächlich construirt ist, macht und so im eigentlichen Sinne des Wortes die Manier, das Rezept heranbildet. Neun Zehntel aller Künstler müssen zu diesen Nachtretern gerechnet werden und da ist dann gar kein Unterschied, ob sie zu jenen zählen, die von den Alten spöttisch als Petroleurs bezeichnet werden oder umgekehrt, ob sie zu den von



Christian Kröner, Düsseldorf. Landschaftsstudie.

der stürmenden, drängenden Generation als «Spitaler und Leimsieder» betitelten Quote gehören. Unselbstständigkeit ist wie überall auch bei der sogenannten Künstlerwelt eine hervorragende Eigenschaft. Ihr entgehen nur Menschen von Race, selbstständig denkende, selbstständig fühlende und darnach ihr Werk verrichtende Menschen. Diese allein sollte man von rechtswegen mit dem Namen «Künstler» belegen, denn die anderen, wenn sie auch oft recht gefällige Sachen machen, bleiben doch bei einem gewissen Maasse von Gelerntem stehen und kommen ihrer lebtag nicht darüber hinaus. *Stäbli* steht wie gesagt ziemlich allein. Seine Arbeiten, die durchweg den Stempel klarer Ueberlegung, wahrer künstlerischer Reife tragen, behandeln zumeist ernstgestimmte Themata. Ihn hat die neblige Sonnenscheinmanie nicht erfasst, als sie noch Mode war, noch hat er sich der jetzt modernen Art der Anschauung und Technik zugewandt und seine Bilder sind eben doch

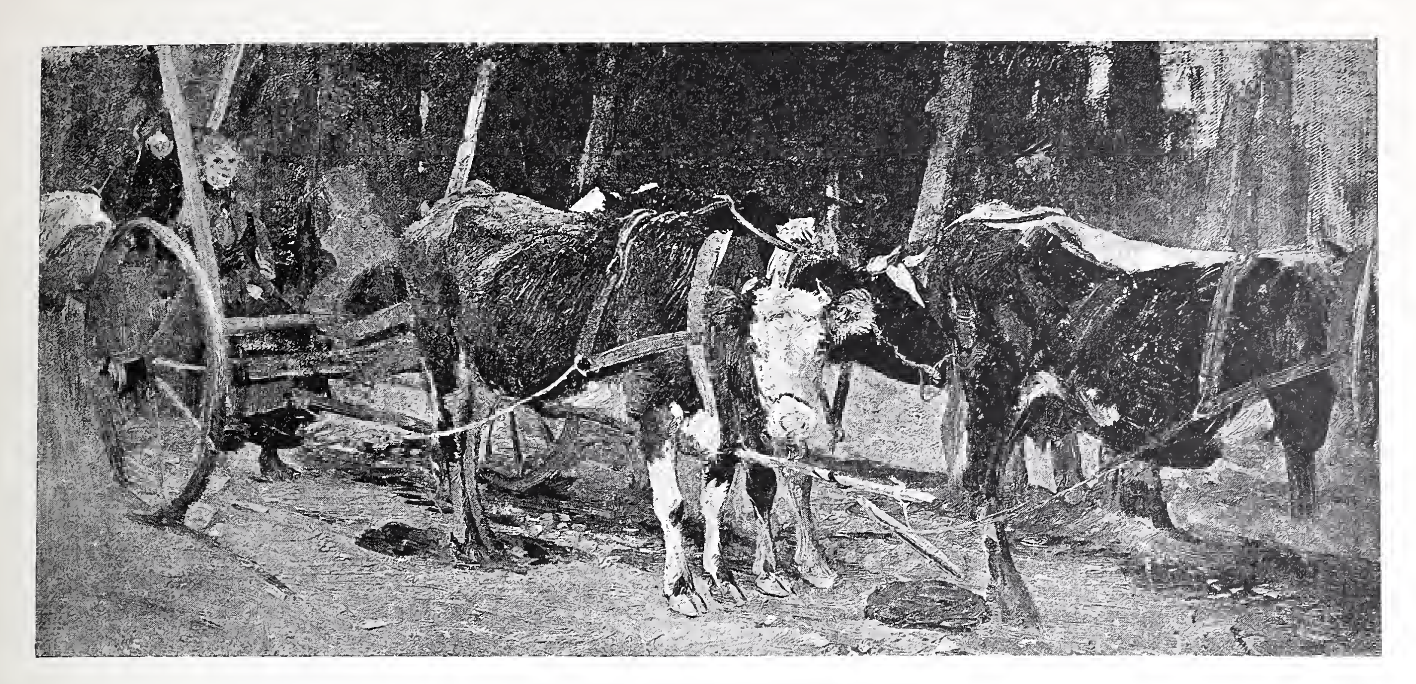
immer Bilder, abgeschlossene Werke, in denen sich der Mensch mit seiner ganzen Anschauung, nicht bloss eine flüchtige Impression ausspricht. Er steht in mancher Hinsicht vielleicht gewissen älteren Franzosen nahe, unterscheidet sich aber von diesen hinwiederum dadurch, dass er so zu sagen nie das Intime aufsucht und darstellt, sondern räumlich weite Blicke eröffnet, den Himmel, das Gewölk ebenso stark mitreden lässt, als die Baumkronen, in welche der Sturm sausend einbricht und den Erdboden, das Terrain, in dem diese Bäume wurzeln. Seine Farbe ist tief, kräftig, nirgends verblasen, mit dem Zufalle spielend, es liegt Wille in ihr und wenn sie auch zuweilen bis beinahe ans Schwärzliche streift, so ist sie doch nie russig, vielmehr liegt irgend ein bestimmender Grund zu solch consequent festgehaltener Kraft vor. Sein diesjähriges Ausstellungsbild gehört mit zum Besten, was er geschaffen. Da bläst der Wind des herannahenden Wetters frisch und scharf.

Ein anderer Münchener Landschafter, dessen Werk etwas wohlthuend in sich Abgeschlossenes, etwas künstlerisch Selbstständiges in sich trägt, kraftvoll im Ton, schön in der Zeichnung ist, ist *Paul Keller-Reutlingen*. Was er gibt ist der Ausblick aus einer baumschattigen Allee auf einen grünen Plan, der ebenfalls rings von hoher Vegetation umschlossen ist. Nur da und dort fallen einzelne Sonnenlichter in die Stille dieses idyllischen Winkels. Ein dritter Landschafter, dessen intime Beobachtung in einigen kleineren, sowohl in Bezug auf Form als auch auf Farbe sehr durchgearbeiteten Bildern zu Tage tritt, ist *Georg Flad*, neben dem wir, ebenso günstig hervortretend durch seine Art, *Bernhard Buttersack* nennen möchten. Ferne jeglichem Manierisums tritt in ihren Bildern das wahre Studium des Freilichtes hervor, die Töne sind voll, kräftig, klar, das absolute Gegentheil zu jener mehligen Verschwommenheit, die unter dem Namen Plein-air eine Zeit lang viele Paletten beherrschte. An dieser Stelle wären auch einige äusserst sympathische Arbeiten von *Leop. von Kalkreuth* zu nennen, die ihrem Hauptinhalte nach landschaftlicher Natur sind. Ein wahrscheinlich in decorativem Sinne behandeltes Panneau von ihm — es war nicht zu unterscheiden ob es Gouache auf Kreidegrund oder Temperamalerei war, die Leuchtkraft sprach für eines von beiden — Orpheus in einer classischen Landschaft darstellend, wie er die Leier spielend über die Fluren schreitet, ein zahlreiches Gefolge von Thieren des Waldes hinter sich, ist eine für diesen Zweck durchaus tüchtige Leistung, nur setzt man gewöhnlich voraus, dass der bezaubernde Sänger auch einigermassen ebenmässig von Gestalt gewesen sein mag, was bei diesem Exemplar nicht der Fall ist. Es kam mir dabei unwillkührlich ein Wort in den Sinn, das einst der bekanntlich sehr geistreiche und boshafte Schwind geäussert haben soll. Er erzählte nämlich eines Abends, — das Bild: Nero auf den Trümmern von Rom machte in jenen Tagen viel von sich reden —; es sei ein fremder Kunsthändler gekommen und habe für sich nochmals das gleiche Sujet bestellt, a b e r o h n e F i g u r e n.

Durch einige ganz vorzügliche Leistungen glänzt auch *Otto Strützel* (das Bild: ein heiterer Märztag, siehe bei pag. 44, zweiter Halbjahrband 91), wie immer auch *Hans von Bartels* (Küste mit stürmischen Meere und Fischhalle in Boulogne, beides Aquarellen), *Tina Blau Lang* und wenn des Weiteren noch einige Namen genannt werden sollen, so sei es *Ludwig Dill*, *H. Eichfeld*, *Conr. Eilers*, *P. P. Müller*, *H. König*, *R. Amling*, *V. M. Herwegen*, *Ch. Meyer-Basel*, *J. Gietl*, *W. Aryton* u. s. w.

In bedeutsamer Weise hat sich seit einigen Jahren die Landschafterei in Karlsruhe gehoben. Offenbar wussten die dahin berufenen Lehrer, in welcher Weise sie ihren Einfluss geltend zu machen hatten und so sehen wir neben *Schönleber* und *Baisch* eine ganze Reihe junger Kräfte, die theils vielversprechend mit ihren Arbeiten in die Welt hinausstreben, theils mit einer Bestimmtheit sich ihres Zieles bewusst sind, die Achtung fordert. Unter Letzteren thut sich ganz besonders *Gustav Kampmann* hervor, dessen verschneiter Buchenwaldrand bei untergehender Sonne etwas radicales, aber urgesundes in sich trägt. Das Ganze ist von grosser Leuchtkraft, hervorgerufen durch äusserst kräftige, dabei farbige und klare Contraste, so dass es leicht seinen Platz neben den kühnsten französischen Neuerern, wie z. B. *Claude Monet* behaupten würde. Wir nennen ausser ihm noch *A. Koester*, *Fr. Kallmorgen*, *G. Tyrahn*, *A. Zoff*.

Unter den Düsseldorfern bricht sich offenbar neuerdings auch eine Anschauung Bahn, die ihre eigenen Wege zu gehen bestrebt ist. Meister wie die beiden *Achenbach* und *Dücker* werden selbstverständlich immer als Merkstein in der Entwickelungsgeschichte der dortigen Schule bestehen bleiben und in ihren Leistungen gross dastehen; nichts destoweniger sei auch dem neu sich geltendmachenden Element, wie es sich z. B. in dem



Christian Kröner, Düsseldorf. Ochsengespann.

ganz vortrefflichen silberigen Bilde von *Gustav Wendling* «Vorfrühling» äuserst, voller Raum gegeben. Die heutigen Ausgangspunkte der Landschafterei, sind andere als sie es noch vor zehn, fünfzehn Jahren waren, nur dürfte in solchem Falle auch die letzte Consequenz nicht vermieden werden, wie es auf dem *Wendling'schen* Bilde der Fall ist. Die Figuren beanspruchen ebenfalls volle Stärke ihrer Tonwirkung. Ob dann die Mittel der Darstellung noch völlig ausreichend sind, das muss wohl jeder im Speciellen erproben; immerhin ist das genannte Bild eine angenehm auffallende Erscheinung, aus welcher vorzügliche Beobachtung spricht.

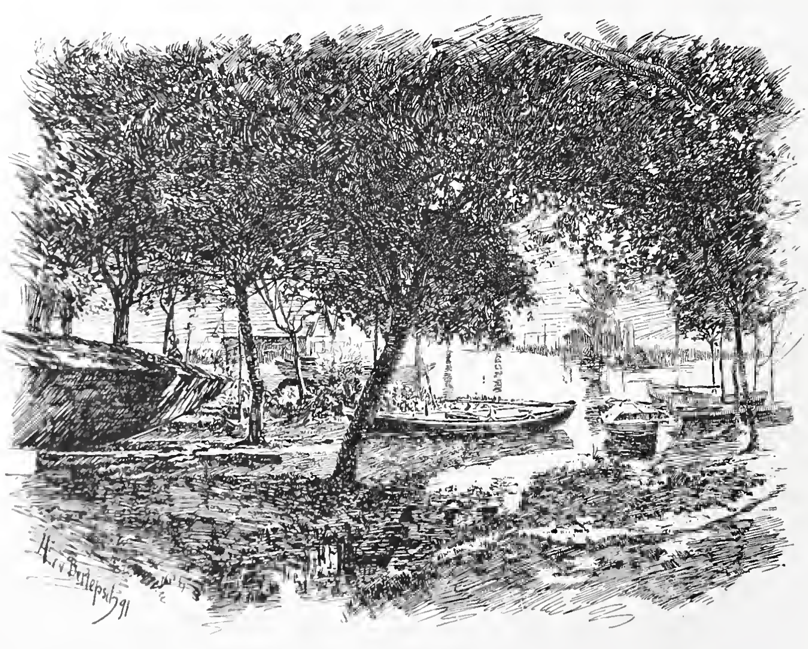
Auch Weimar hat seine gewichtigen Pionnire auf modernen Wegen. Der bedeutendste unter ihnen freilich, Graf *Kalkreuth* ist nach München übergesiedelt, aber in Malern, wie *Ludolph Berkemeier*, Graf *Gleichen-Russwurm*, *Th. Hagen* u. a. ist noch immer ein Rückhalt vorhanden, der seine Wirkung geltend macht.

Berlin besitzt eine Reihe von Landschaftern mit ganz speciellem Gepräge, das manchmal beinahe etwas von der «strammen», kurzen, unzweideutigen Ausdrucksweise an sich hat, die das militärische Deutschland und damit sein militärisches Cultur-Centrum kennzeichnet. Viele der dortigen Maler suchen ihre Themata innerhalb der nächstliegenden Sphären und verleihen dabei jener eigenthümlichen, manchmal harten, rauhen Poesie Ausdruck, die jenem Striche Deutschlands eigen ist, der zwischen den fruchtbaren Gefilden am Rande der See und Mitteldeutschland sich hinzieht, von Manchen, denen der Blick dafür abgeht, schlechtweg als «trostlose Gegend» bezeichnet, mit gleichem Recht und Unrecht, wie z. B. die bayerische Hochebene. Manche unter ihnen fühlen sich mehr nach Holland gezogen, so *Max Liebermann*, *Hans Hermann* (von dem sich auf pag. 2 u. ff. des zweiten Halbjahrbandes 1891 eine grosse Reihe äusserst characteristischer Studien veröffentlicht finden), *Skarbina* malt fast ebenso viele französische Themata wie deutsche, verleugnet aber den deutschen Maler in keiner Weise, *Salzmann* hat Reminiscensen aus den verschiedensten Fahrwassern verewigt Ein Künstler aber, dem wir auch auf der Münchener Ausstellung begegnen und der etwas ganz specifisch norddeutsches in seinen vielen trefflichen Arbeiten, Oelbildern sowohl wie Aquarellen hat, ist *Julius Jacob* in Berlin. Geradezu hervorragend muss ein grosses Aquarell von *Ludwig Dettmann* in Charlottenburg genannt werden, das die ganze Poesie der herrlichen Blüthezeit im Frühjahre in sich trägt. *Eugen Bracht* gab ein Paar vorzügliche märkische Landschaften, ebenso *Wilh. Feldmann*, *W. Zehme* u. A.

Wien, das heute ein wesentlich anderes als zu Zeiten *Makart's* und *Canon's*, ist mit Namen, wie *E. J. Schindler*, *Rud. Alt* und *Olga Wiesinger-Florian*, vorzüglich vertreten; stehen diese auch mehr oder weniger dem bahnbrechenden Zuge der Zeit etwas ferner, in hohem Grade künstlerisch wirken ihre Arbeiten dennoch, — ein Beweis mehr, dass auf diesem Gebiete nicht

ein Glaube das Epitheton des alleinseligmachenden verdient.

Noch wäre hier einiger Künstler zu gedenken, die in keinem Zusammenhange mit sogenannten «Kunstcentren» stehend, ganz besondere Wege gehen und dabei ihre Eigenartigkeit in so hohem Maasse gewahrt haben, wie sie nicht allerwärts zu Tage tritt. Der eine ist *Otto Reininger* in Stuttgart, der die paysage intime in ganz eigener, künstlerisch bedeutender Art cultivirt, freilich durchschnittlich in grösserem Maasstabe als es die französischen Koryphäen thaten. Was er macht, damit ist ihm Ernst, denn wenn ein klein Bächlein und darüber an leiswelligem Hügelterrain sich hinziehendes Ackergelände, das dazu, wie gesagt, in ziemlich bedeutenden Dimensionen gegeben ist, den Kernpunkt eines Bildes ausmacht, so muss schon die ganze ehrliche Ueberzeugung eines selbstständigen Künstlers darin liegen. Und das ist bei *Reininger* der Fall. Ein anderer ist *Richard Thierbach* in Stolberg. Auch an seinen Arbeiten spricht die durch nichts Fremdes beeinflusste, selbstständige Naturanschauung wohlthuend an; dabei geht er mit der Farbe schneidig in's Zeug, ohne Pröblerei, fest und sicher stehen die Töne wie hingemauert da — es liegt etwas durchaus Ueberzeugendes in seinen Arbeiten. Ein Dritter endlich — er lebt zwar in Rom, hat aber nicht Haaresbreite vom italienischem Wesen in seiner Malerei — ist *Lesser-Ury*, dem man eingehendes Studium der Form zwar nicht nachrühmen kann; es kommt ihm gelegentlich auf ein Paar haarsträubende Zeichnen- oder Perspektive-Schnitzer nicht an — das ist ja modern; was aber die Farbe betrifft, so hat sie einen Grad von Leuchtkraft in sich, die geradezu verblüffend wirkt und wie bei *Courtens* und andern wirklichen Grössen jenen Grundsatz in schlagendster Weise zur Geltung bringt, dass das Malen ein Modelliren in Farbe bedeute, nicht aber ein Abwiegen der Werthe nach Weiss und Schwarz. Das ist einer der Hauptpunkte im Durchbruche der heutigen Anschauungsweise und darin stehen wir den sog. Klassikern und ihren Ausläufern antipodisch gegenüber. Begonnen freilich hat dies Prinzip bereits mit Tizian, der sich traute, ganz im Gegensatze zur Ueberlieferung, die Schatten nicht als schwarz in schwarz modellirte Massen zu geben, sondern sie farbig zu behandeln. Und von Tizian bis zu Rubens, welch ein Schritt, und von Rubens über die farbenfreudlose Zeit der kalt empfindenden Alterthums-Wiederbeleber in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hinweg auf den heutigen Tag weiter — sei's besser oder schlechter, das mag entscheiden, wer sich dazu berufen fühlt, aber ein Riesenschritt ist es, ein Rückschritt der Erkenntniss keinesfalls.



H. E. v. Berlepsch. Ufer.



Toby Edw. Rosenthal pinx. Phot. F. Ha[illegible]l, München

Sein erstes Werk.



AUS DER INTERNATIONALEN KUNST-AUSTELLUNG IN BERLIN

VON

LUDWIG GURLITT.

(Specielle Behandlung des Thema's in „Die Kunst unserer Zeit auf der Berliner internationalen Ausstellung" von C. Gurlitt. München, Hanfstaengl's Kunst-Verlag.

Zu den bedeutenderen Ereignissen des Jahres auf dem Gebiete der Kunst zählt die Berliner internationale Ausstellung. Umfangreich war die Betheiligung der Künstler aller Völker, bis zur Million schon gestiegen die Menge Derer, die in den Kunstsälen Genuss und Belehrung suchten, nicht minder gross der Schwarm der Besprechungen und kritischen Plaudereien, zu denen die Ausstellung Anregung gegeben hat. Wer daher so spät das Wort ergreift, kann unmöglich durchaus Neues bringen. Andererseits hat eine so späte Aeusserung den Vorzug, dass man übereilte Urtheile, die sich auch bei dieser Gelegenheit in Menge vorgedrängt haben, eher zu vermeiden im Stande ist. Im Allgemeinen lässt sich heute leichter ein Urtheil geben, als noch vor fünf Jahren, da die realistische Richtung ihre Blüthen erst zeitigte, die Geister gleichsam noch in Gährung waren. Auf die Gährung ist die Klärung gefolgt. Der Sieg des Realismus ist eine unbestrittene Thatsache. Er hat die ganze künstlerische Jugend erfasst, die Gegenwart gehört ihm. Unsere grossen Meister *Knaus, Vautier*, *Defregger*, *Meyerheim*, selbst die Gebrüder *Achenbach* haben die Führung an jüngere Kräfte abtreten müssen. Die vordem leitenden Schulen von Düsseldorf und München, um die uns das Ausland beneidete, sind der neuen, von Frankreich ausgehenden Richtung gewichen ausser etwa bei den Magyaren und anderen vereinzelten Ausländern. Im Uebrigen machte die Ausstellung einen einheitlichen Eindruck. Man konnte fast von einer internationalen Kunst sprechen.*) Bilder, die in Boston entstanden, sind eines Geistes mit Werken aus Paris, Christiania und Warschau, und hätte die Ausstellungs-Commission nicht dem Urtheile durch strenge Scheidung nach Nationalitäten und durch wohlgeordnete Kataloge die Bahn gewiesen, so würde selbst ein gewiegter Kunstkenner bei zahlreichen Werken daran verzweifeln, die Herkunft aus dem Geiste des Werkes zu bestimmen. Daher war man auch in dem internationalen Saale, in dem Werke aller Länder vereinigt sind, ohne Katalog in Verlegenheit. Dort drängte sich die Beobachtung unabweisbar auf, dass Paris die Lehrmeisterin der neuen Richtung ist. Dieser Saal war eine Ruhmeshalle der Franzosen, wenn ihnen auch verletzte nationale Eitelkeit die Beschickung unserer Ausstellung verbot. Aber ihre neuen Kunstideale, die den strenggläubigen, von hellenischem Geiste getränkten Aesthetikern anfangs wie ein Cultus des Hässlichen erschienen, sind siegreich durchgedrungen, ihre Wahl der Stoffe, die Art des Vortrages durch Hellmalerei und Impressionistik hat auf der weiten Erde Nachahmer und begeisterte Vertreter gefunden. Wahrheit, Realität, unmittelbares Naturstudium, Originalität, das sind Schlagworte, an denen sich die junge Künstlerwelt begeistert.**) Schneller, als man erwarten durfte, ist der Geschmack des Publikums der Neuerung gefolgt. Eine Ausstellung französischer impressionistischer Bilder fand vor fünf Jahren in Berlin blos spöttische Aufnahme. An *Uhde's*- und *Firle's* Bildern ging man kopfschüttelnd vorüber. Man vermisste an ihnen den «schönen Ton» und fand sie hässlich. Heute braucht man sich zu ihrer Rechtfertigung nicht mehr zu ereifern. Die anfänglich zahlreichen Gegner, welche nicht müde wurden, über die wüsten Orgien des Realismus zu zetern, sind verstummt oder klagen wehmüthig als Prediger in der Wüste über die entschwundene

---

*) In München war das Gegentheil vorwiegend, vielleicht gerade weil die Ausstellung vielseitiger war als jene in Berlin. Anm. d. Red.

**) Hoffentlich bleibt es nicht bei den Schlagworten allein. Anm. d. Red.

Schöne in der Kunst. Andere erkannten rechtzeitig, dass ungeachtet ihrer Unheilsprophezeihungen der neue Geist dennoch mit Macht vordrang; sie bequemten sich Anfangs zu zögernder, jetzt schon zu lauter Anerkennung. So hat auch die Presse wieder grössere Einmüthigkeit des Urtheils gefunden. Vor Allem ist sie gegenüber der grossen, ernsten Kunstbewegung selbst ernster und sachlicher geworden. Die vordem nach Heine's Muster übliche Unart, ein Kunstwerk als das Reck zu betrachten, an dem der freche Witz seine Clownstücke ausführt, findet kaum noch Vertreter.

Wir betrachten uns als der Mühe überhoben, Ziel und Wesen der neuen realistischen Kunst zu erörtern. Wer Arbeiten von *Courbet*, *Corot*, *Millet*, *Manet*, *Bastien-Lepage* kennt, weiss, in welchen Bahnen die Mehrzahl der in Berlin ausgestellten Bilder sich bewegt. Wie gross aber der Umschwung in der Kunst ist, erkennen wir am besten, wenn wir den Blick ein wenig zurücklenken. Unsere gesammte moderne Cultur ruht auf humanistisch-classischer und christlicher Grundlage. Dem Humanismus sind unsere Künstler völlig entlaufen, besonders in der Wahl der Gegenstände. Illustrationen zu Homer, Virgil, Ovid, die Darstellung griechischer Götter, Heroen, die Jahrhunderte lang und bis in unsere Zeit hinein für die vornehmste Aufgabe ernster Künstler galt, für die bei uns die grössten Männer der Kunst: Goethe, Lessing, Winkelmann, Cornelius, Carstens, Preller, Overbeck gewirkt haben, liegen jetzt in Acht und Bann. Aber auch das christliche Element unserer Cultur tritt auffallend in der modernen Kunst aller Völker zurück. Die Kunst hat aufgehört, wie ehedem die Dienerin confessioneller Einseitigkeit der Kirche zu sein. Wie im alten Griechenland hält mit ihrer Entwicklung die Befreiung von kirchlichen Schranken Schritt; denn von starren Cultbildern der Götter ausgehend, führte die griechische Kunst zu einer freien Darstellung des menschlichen Lebens.

Aus der Schule der sogenannten Nazarener, welche bei uns an die biblischen Bilder des Mittelalters anknüpften, hatte sich nur ein einziges Werk Dresdener Provenienz in die moderne Umgebung verirrt Auch *Uhde*, der kirchliche Motive mit dem religiösen Empfinden unserer Zeit zu verschmelzen versucht hat, ist diesmal auf solche Versuche nicht zurückgekommen. *Georg Buchner* dagegen hat in seinem Geiste eine Maria mit dem Kinde gemalt, das von Dorfjugend moderner Erscheinung staunend betrachtet wird. *L. Corinth's* «Pietà» unterscheidet sich nicht von entsprechenden Trauerscenen heutiger Krankenhäuser. *Gebhardt* ist bekanntlich bemüht, Christus und seine Umgebung durch die Brille unserer Vorfahren, der Zeitgenossen Luther's, zu betrachten. Eine an Feuerbach erinnernde Skizze *Trübner's* in München ist wohl in erster Linie des trefflichen Farbenbouquets halber entstanden. *Prell's* «Flucht der heiligen Familie», ist eine geistvolle Lösung der schwierigen Aufgabe, die menschlichen Gestalten der heiligen Familie in nordischer, laubreicher Landschaft mit der himmlischen Gestalt eines Engels zu harmonischer Einheit zu bringen, doch wirkt das Bild nicht erwärmend. Wir können daher die überraschende Thatsache feststellen, dass in Deutschland auch die biblischen Stoffe in der Malerei aufgehört haben, eine Rolle zu spielen, dass vor Allem die Jahrhunderte hindurch giltigen Ideale einer modernen Auffassung gewichen sind. Wie aber steht es hiemit bei den anderen Völkern? Der Brüsseler *Juliaan de Vriendt* malt «Jaïris Töchterlein» als getreue geschichtliche Studie mit den Trachten, die für Christi Zeit bei den Juden üblich gewesen sein mögen, mit persischen Teppichen, arabischen Fliesenplatten, kurz so viel orientalischem Beiwerke, dass man das Innere einer Moschee und Muselmänner zu sehen glaubt. Es überwiegt somit auch hier das antiquarisch gelehrte Interesse vor dem ethischen, religiösen Gehalte. Eine Einzelerscheinung war *Th. Lybaert* (Gent), der in gläubiger Hingabe die heilige Jungfrau in zierlichster Miniaturmalerei feiert.

Unter den französischen Bildern trat *Bouguereau* mit zwei Arbeiten religiösen Genres auf: Ein Madonnenbild und «heil. Frauen am Grabe». Sie zeigen freie Weiterentwickelung des classicistischen Schönheitsideales, vereinigen Ernst und Innigkeit der Auffassung, Strenge und Reinheit der Composition mit moderner Klarheit der Färbung und Helligkeit des Tones. Verwandten Geistes, aber derber in der Zeichnung und Farbe, war das Werk des Ungarn *Arpád von Feszty* «Die trauernden Frauen am Grabe Christi». Wir haben hier den Beweis, dass die alte kirchliche Kunst einer Entwicklung immerhin noch fähig war; freilich erscheinen *Bouguereau's* Werke etwas weichlich, mehr für die süssliche Aesthetik des Salons, als für das religiöse Bedürfniss einer frommen Gemeinde empfunden. Bei Italienern und Spaniern finden wir die

Freude an dem äusseren, bunten Gepränge ihrer Kirche mit gesundem Sinne, bei den Italienern, besonders bei ihrem grössten Meister jüngster Zeit, *Paolo Michetti*, mit übermüthigem Humor, bei den Spaniern, wie *José Gallegos*, *S. Viniegra y Lasso*, mit grösserem Ernst und religiöser Ueberzeugung dargestellt. Streng kirchliche Bilder fehlen aber auch bei ihnen fast durchaus. Um so weniger wird man sie bei den germanisch-protestantischen Völkerschaften, Norwegern, Schweden, Amerikanern, auch Holländern und Belgiern, suchen. Auch das kirchlich strenge England hatte diesmal unserer Ausstellung nur ein Zeugniss dieser Gesinnung geschickt; das mag Zufall sein. Es wäre jedenfalls falsch, wollte man den Grund für diese Erscheinung allein in dem Rückgange des religiösen Empfindens erblicken. Die Ursachen liegen auf anderem Gebiete, vor Allem in der starken Strömung, welche auf unmittelbares Studium der Natur hindrängt.

Es hängt damit der Rückgang aller Geschichtsmalerei zusammen, denn im weitesten Sinne gehören auch die biblischen Bilder zur Historie, oder werden doch mehr und mehr als solche aufgefasst. Hier ist der Wandel besonders auffallend, denn es ist noch gar nicht lange her, dass gerade die geschichtlichen Bilder der Münchener *Piloty*- und Wiener *Makart*-Schule alle deutschen Ausstellungen beherrschten. Heuer begegnet uns kein Bild mehr bei den Deutschen, das an *Piloty's* «Triumphzug des Germanicus» oder *Makart's* «Einzug Karl V.» erinnerte. Man ist der Kostümmalerei schnell überdrüssig geworden und unserem siegreichen Heere verdankt wohl auch die Kunst die Befreiung von einer unpopulären, unnationalen, gelehrten Richtung. Es ist eine Streitfrage, wie weit historische Bilder und historische Romane überhaupt Kunstberechtigung haben. An sich gehört die Geschichte in das Bereich der Wissenschaft, und wenn man die Griechen zu Kunstrichtern nimmt, die in Allem, was Kunst angeht, den gesundesten Sinn hatten, so müsste man diese Gattung wesentlich einschränken, denn sie malten zwar die grossen Ereignisse ihrer eigenen Tage, aber nicht in unserem Sinne geschichtliche Vorgänge anderer Zeiten oder wohl gar fremder Völker. Die Athener aus der Zeit der Perserkriege liessen sich die Schlacht bei Marathon unter Führung des Miltiades malen, Alexander der Grosse seinen Sieg am Granicus durch Lysipp darstellen. Nur der trojanische Sagenkreis mit seinen Heroengestalten macht davon eine Ausnahme, aber die Griechen waren wahrlich weit davon entfernt, dabei historische Treue anzustreben. Jedenfalls hat ein Künstler genug zu thun, wenn er den Geist seiner eigenen Tage wahr zum Ausdruck bringen will, und nur dann wird er aus dem Innersten heraus mit freier Seele schaffen können. Entschwundene Zeiten ganz zu verstehen, sich seiner eigenen Tage zu entäussern, sich wie durch Zauberei um Jahrhunderte zurückzuversetzen, erfordert jedenfalls mehr als ein gewissenhaftes Kostümstudium und Versenken in die Kunstgeschichte; Maler wie Dichter bleiben aber gewöhnlich am Aeusseren haften und scheitern an der zu schwierigen Aufgabe; es geht den Zeiten wie dem einzelnen Menschen: «Denn wer einmal todt daliegt, wird nicht mehr lebendig».

Am ehesten gelingt noch die Darstellung vaterländischer Geschichte, denn da haben wir den festen Bestand eines unveränderlichen National-Charakters, der sich selbst zu verschiedenen Zeiten im Wesentlichen gleich äussert. So gelang es z. B. dem Preussen und Berliner *Adolf Menzel*, Dank seiner Gelehrsamkeit und seines kritisch klaren Verstandes, wie das Leben unserer Tage, so auch die Zeit Friedrich's des Grossen mit erstaunlicher Wahrheit zu zeichnen. Er vereinigt eben in sich den Gelehrten mit dem Künstler und in Anerkennung seiner historischen Verdienste ist daher mit Recht der Künstler zum Ehrenmitgliede der Academie der Wissenschaften ernannt worden. Auch auf der diesjährigen Ausstellung hat *Menzel* einen durchschlagenden Erfolg errungen mit älteren Werken, die jedoch nur zum geringsten Theile Historisches behandeln. Unsere Künstler scheinen jetzt auf dem rechten Wege zu sein, indem sie sich fast ausschliesslich der vaterländischen Geschichte zuwandten.

Warthmüller in Berlin, einer der bedeutendsten deutschen Vorkämpfer der Hellmalerei, und *Robert Haug* in Stuttgart, haben die neue Farbentechnik zum ersten Mal mit Glück auf geschichtliche Gegenstände «Friedrich der Grosse an der Leiche Schwerin's» und «Freiwillige Jäger der Befreiungskriege im Feuer», angewandt und dadurch neues Leben in die verödete Historienmalerei gebracht. Mit ernstem Dämmerlicht ist das vortreffliche Bild von *Carl Marr* in München erfüllt: «Französische Einquartierung von 1806 in einer deutschen Stube». Wollten wir auf Einzelheiten eingehen, hätten wir noch einige tüchtige historische Bilder zu nennen, in erster

Linie *R. Forell's* (Frankfurt am Main) «Tod des Grafen Ernst von Mansfeld». Die Belgier, an ihrer Spitze *A. de Vriendt* und *E. van Hove*, setzen grossen Fleiss und bedeutende Kraft daran, den Geist *van Eyck's* wieder zu erwecken. Offenbar liegt hier das Streben vor, im Gegensatze zu der klassischen und französischen Richtung, welche ihre Landsleute Jahrhunderte lang beherrscht und um ihre Kunstblüthe gebracht hatte, echt einheimische Kunst zu setzen. Es ist dieselbe nationale Strömung, die uns die stilvollen Renaissance-Möbel und die Butzenscheiben brachte. Aber es lassen sich Jahrhunderte der Cultur nicht stillschweigend übergehen; es fehlt die Brücke, welche das Heute mit dem Damals verbindet. Was damals wahr und echt gewesen ist erscheint heute als fremd, gekünstelt, unwahr. Diese academisch gelehrte Malerei, wie sie bei uns auch *Gebhardt* übt, ist einer Weiterbildung schwerlich fähig und wird gewiss bald wieder verschwinden.

Der gelehrte Versuch von oben herab, auch für seine heidnische Vorzeit das Volk zu gewinnen, für den die Maler im Bunde mit den Dichtern und Componisten ihre Kraft einsetzten, ist schon jetzt als misslungen und aussichtslos fallen gelassen worden. Die alten Germanen duldeten keine Bilder ihrer Götter, die mühsam nachempfindenden Künstler der Gegenwart aber haben aus Wuotan und Donar selten mehr als einen schönen Theatertenor gemacht. Uns fehlt der lebendige Zusammenhang mit der heidnischen Vorzeit völlig, auch lässt sich die mit Feuer und Schwert, dann durch die Kirche und Wissenschaft ertödtete Beziehung der Germanen zu dem Geiste ihrer ältesten Anschauungen und Empfindungen nicht wieder erwecken. Ueber dieses Kapitel schweigt daher die Ausstellung völlig. Auch mit der Allegorie, einer fremden Kunstblüthe, die zu lange bei uns herrschte, haben unsere Tage gründlich aufgeräumt; der längst bekannte Versuch *F. Keller's* (Karlsruhe), die Tugenden Kaiser Wilhelms I. durch Frauengestalten zu versinnbildlichen, wird ihr keine neuen Freunde schaffen. *Herterich's* «Allegro und Adagio», so frisch sie aufgefasst, so meisterhaft sie gezeichnet sind, entbehren der Lebenskraft und haben mehr decorativen Werth.

Wenn nun also in Deutschland griechische, christlichkirchliche, germanisch-heidnische, allegorische, zum Theil auch die geschichtlichen Gebiete brach liegen, so wird man fragen, was in aller Welt ist denn auf den vielen hundert deutschen Bildern zu sehen? Die Antwort lässt sich mit wenigen Worten geben: Alles das, was wir selbst täglich in Haus und Hof, in Dorf und Stadt, in Berg und Thal, auf Feld und Flur vor Augen haben. Und das gilt ebenso für die meisten andern Völker, ausgenommen etwa England. Mit dem lebhaft erwachenden Nationalbewusstsein der meisten Völker, mit der gesteigerten Liebe zum eigenen Vaterlande, mit der Bedeutung, welche der vierte Stand für das ganze öffentliche Leben gewonnen hat, hat auch die Kunst ihre Aufgabe geändert und ein mehr demokratisches Wesen angenommen. Wir finden die Hütte, die Noth und Armuth häufiger dargestellt als Paläste und Reichthum. Der christliche Sinn unserer Tage spricht sich nicht in Cult- und Madonnenbildern aus. Dagegen fanden wir häufig die Darstellung der Andacht; so in dem grossartigen, derb realistischen «Abendmahl» von *Gari Melchers* (Paris), dem «Kinde in der Kirche», von derselben Hand, in *Walter Mac-Ewens* (Paris) gleich tief empfundenem Bilde: «Die Abwesende am Allerseelentag», in *Luque y Ròsellós* (Madrid) «betenden römischen Bauern», und in vielen anderen Werken. Die heutigen Künstler gehen nicht mehr stolz an den Stätten des Elendes vorüber, sie suchen sie auf. Voran gingen auch hier in Wort und Bild die Franzosen und es folgte ihnen eine grosse Schaar, die sich ohne innere Regung der Mode anschloss. Für die Begründer aber der neuen Schule und ihre ernsten Vertreter, welche ihre Blicke liebevoll auf die Mühseligen und Beladenen richten und davon im Bilde erzählen, müssen wir eine wahrhaft christliche Gesinnung und Nächstenliebe voraussetzen, denn nur so wird uns die rührende Wirkung erklärlich, wie sie besonders die Niederländer durch ihre Schilderungen des menschlichen Jammers erreichen: *Josef Israels*, *Hubert Vos*, *E. Verveer*, *Albert Neuhuys*, obenan *Léon Frédéric* und *C. E. Meunier*. Es ist ein sehr bedeutungsvolles Urtheil der Jury, dass sie *Frédéric* einen Preis ertheilt hat. Was wird dazu die ästhetische Orthodoxie sagen, die ihren Abscheu gerade vor diesen «Orgien des krassesten Realismus» nicht laut genug verkünden konnte?! Vielfach wirft man diesen Realisten die Freude am Gemeinen vor, übersieht aber dabei, dass gerade sie sich von roher Sinnlichkeit und von der Darstellung des Nackten frei halten. Ja, es erscheint als ein Mangel der modernen Kunst, dass in ihr die Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers so erstaunlich selten wird. Die ganze Ausstellung ist so



Pieter Haaxman pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München.

Zerrissene Saiten.



«anständig», dass man nur im Bilde des Dänen *Julius Paulsen* «Adam und Eva», im Werke des Ungarn *Julius Benczúr* «Bacchantin» den Menschen, wie er aus Gottes Hand hervorgegangen ist, in grösserer Darstellung fand. In dieser Hinsicht sind also unsere Neuen viel anständiger und den Damenpensionaten zur Besichtigung mehr zu empfehlen, als die Künstler irgend welcher älteren Zeit. Die absichtliche Anspruchslosigkeit der modernen Realisten wird gleichsam auch auf die unbelebte Natur übertragen: wir sehen jetzt die schlichtesten Landschaften, kahle Steppen, einsame Landstrassen, Stoppel- und Kartoffelfelder (ein Meisterwerk von *Trübner*) häufiger dargestellt, als die glücklichen, gleichsam königlichen Landschaften der alten Welt. Selbst die Italiener haben sich von der Darstellung der berühmten Wunder landschaftlicher Pracht schlichteren Motiven zugewandt. Das Tändelnde, fast Läppische der früher in Deutschland so verbreiteten Genremalerei hat auch dem ernsteren Geiste unserer Tage weichen müssen; es fehlt natürlich nicht an der heiteren Muse, und das Kinderleben finden wir vielfach mit natürlicher Frische und Anmuth aufgeführt. Aber das Alberne und Süssliche fehlt zum Glücke gänzlich. Genrebilder, wie *Trübner's* «Erster Versuch» (eines Knaben nämlich, heimlich aus der Schnapsflasche einen Schluck zu thun), haben den Werth ernster Charakter- und Sitten-Studien, und *Böcklin's* «Susanna im Bade», das enfant terrible der Ausstellung, behandelt diesen Gegenstand zum erstenmale ohne versteckte Sinnlichkeit mit derbem, gesundem Humor.

Ein Blick auf die Kunst der übrigen Völker zeigte deutlich auch bei ihnen den Rückgang auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei; je unbedeutender aber das politische Leben selbst ist, desto mehr drängt sich gerade diese Kunstgattung hervor. Während die alte Weltmacht England und das stolz aufstrebende Italien Geschichtliches fast gar nicht bieten, überwuchert die Historie in den Kunstsälen des politisch kranken Spanien, des politisch todten Polen und der politisch verworrenen Czechen. Die Spanier malen mit pessimistischer Auffassung die dunkelsten Seiten ihrer Geschichte: Niederlagen (Seeschlacht bei Trafalgar), Zeugnisse der Tyrannei (der Felsenstuhl Philipp's II.), Märtyrer- und sonstige Gräuelscenen, eine wahre Leichenschau ihrer Geschichte. Die Polen dagegen, *Matejko* an der Spitze, erzählen mit nationalem Hochgefühl Schicksale und Thaten ihrer Vorfahren, eines Skarga, eines Borcowicz, von denen freilich nur ihre Landsleute etwas wissen. Wer kann es dem unglücklichen Volke verargen, dass es mit zäher Treue an der Erinnerung besserer Tage festhält und dass es auch die Kunst vornehmlich in den Dienst seiner nationalen Bestrebungen stellt? Aehnliche Motive dürften dem Czechen *Brožik* die Hand geführt haben, als er auf seiner Riesenleinwand mit Kraft und Leidenschaft, aber auch mit slavischer Ruhmredigkeit und Plumpheit den Fenstersturz von Prag 1618 erzählte. In höherem Grade jedoch wirkte jedenfalls das neue stilistische und coloristische Princip der Hellmalerei zu Ungunsten der Historie, denn wo der modernste Realismus herrscht, in Amerika, in Norwegen, Schweden, Holland, Italien, hat diese Kunstgattung keine Stätte mehr, herrscht aber bei den Völkern noch, welche sich ablehnend gegen die Neuerung verhalten und noch in dem sog. «schönen Tone» malen, den Slaven und Magyaren, die hier in jeder Hinsicht als geistige Nachzügler erscheinen. — Die Genremalerei, deren Gebiet sich jetzt freilich so sehr erweitert hat, dass es einer besonderen Abhandlung bedürfte, wollte man ihre Erscheinung auf unserer Ausstellung irgend erschöpfend behandeln, wird, wie in Deutschland, so auch bei den übrigen Völkern, entscheidend durch die neue Richtung beeinflusst. Bei dem ernsten Streben nach wahrer Darstellung unseres täglichen Lebens bleibt wenig Sinn für das Heitere. Das Dichterwort «Ernst ist das Leben, heiter die Kunst», scheint sich zu einer neuen Fassung: «Ernst ist das Leben und ernst die Kunst», umzubilden. Lachen hörte man in der Ausstellung wenig, nur den fröhlichen Italienern und dem rücksichtslos derben *Böcklin* ist es geglückt, selbst den kritisch mürrischen Beschauern das Zwerchfell zu erschüttern. Die Poesie der Kinderstube kam am innigsten zum Ausdrucke bei den Dänen, die sich überhaupt mit ihrer eigenartig anziehenden Kunst als gemüthvolle Schilderer des häuslichen Behagens darstellen. Voran *Peter Severin Kroyer* (Kopenhagen) mit «musicirenden Kindern im Atelier», *Viggo Johansen* «Kinderwäsche am Samstag Abend», *Henningsen* «Fröhliche Gymnasiasten auf dem Schulhofe». Auch *Vermehren*, *Exner*, *Haslund*, *Dalsgaard* und der jüngst verstorbene *Karl Bloch*, drücken, freilich im alten Geiste der Genremalerei, mit anmuthigem Detail die Freude am Heim aus.

Das Stillleben und die Miniaturmalerei zeigten auffallender Weise, während sie anderwärts im Rückgange sind, in der österreichischen Kunst eine bedeutende Entwicklung. Bei keinem anderen Volke wird auf so eng begrenzten Flächen, mit so gespitztem Pinsel, so bis in's kleinste Detail, bis an die äussersten Grenzen der Sehkraft und der Technik, mit so viel Emsigkeit und rührender Hingabe das Geräth der Küche und das bunte Kunsthandwerk des Nipptisches studiert und festgehalten: *Charlemont, Rumpler, von Schödl, Nowack, Hamza, Camilla Friedländer, Mikesch, von Pettenkofen, Graf* sind die Namen der Meister dieser Kleinkunst. *Franz Simm*, ein Wiener, der in München malt, hat dieselbe Technik in dem entzückenden Bildchen «Duett» mit grösserer Freiheit und Frische auf eine häusliche Scene im Rococostile übertragen. *Carl Moll*, ebenfalls ein Wiener, leistet das Hervorragendste in der Wiedergabe an todtem, für die Tafel bestimmten Gethier mit der Umgebung von Küchengeräth, Werken von vornehmstem Silbertone und feinster Beobachtung.

In der Landschaft thaten sich am meisten die Norweger hervor, die so sehr in dem Banne ihrer grossartigen Natur stehen, dass sie sich in der Kunst fast ausschliesslich auf deren Wiedergabe zu beschränken scheinen. Freilich sind in Folge eines Streites mit dem Comité eine Anzahl der tüchtigsten jungen Norweger, unter ihnen *Otto Sinding*, ausgeblieben, es mag daher auch Zufall dabei im Spiele sein, dass die in Berlin vertretenen Norweger mit Ausnahme eines Portraitisten, *Wilhelm Holters*, eines Genremalers, *V. Stoltenberg-Lerche*, sammtlich Landschafter waren. Mit kühnem Muthe und freier Seele treten sie an die Aufgabe heran, die Wunder ihrer überwältigend grossartigen Heimath im Bilde festzuhalten. Aber man muss bekennen, dass bei Künstlern wie: *Adelsteen Normann, Ludwig Skramstad, Gunnar Berg, S. Jacobsen* das Können und Gelingen mit dem Wagnisse Schritt hält. Hier kommt mit unmittelbarer Kraft die ernste, stimmungsvolle Sprache der nordischen Alpenwelt zum Ausdrucke. Daneben erscheint eine altere Richtung, welche *Amaldus Nielsen, Ole Juul, Wilhelm Peters* vertreten, in ihrer liebenswürdigen Bescheidenheit, mit kleinlichem Naturstudium veraltet und kraftlos. Die Jüngsten und Verwegensten: *Jörgen Sörensen, Hans Dahl, Johannes Grimelund*, die Ibsenianer auf dem Gebiete der Malerei, finden ihre Aufgabe als echte Impressionisten weniger in dem Erfassen der gesammten Natur, als in dem Festhalten von bestimmter Lichtwirkung: die in allen Farben des Regenbogens schimmernde Kraft des Sonnenlichtes, welches sich wie bunter Schimmel um alles Körperliche legt, und jedes Ding zugleich in allen Farben leuchten lässt, findet nirgends so eindringliches Studium und so kecke Wiedergabe als bei diesen Stürmern und Drängern.

Wir haben absichtlich die Skulpturen von der Betrachtung ausgeschlossen, denn auch so blieb die Menge der nach Tausenden zählenden Einzelnwerke so gross, dass wir an der Schwierigkeit scheitern müssten, auf wenigen Druckseiten über den geistigen Gehalt und die unendlich mannigfaltigen Bestrebungen der Kunstwerke eine erschöpfende Besprechung zu geben. Genug, wenn es in der Hauptsache gelungen sein sollte, in grösseren Zügen das Eigenartige unserer Ausstellung zu charakterisiren. Nur über eine Frage wollen wir noch unsere Ansicht äussern, über die Frage, welches Volk den grössten Erfolg erzielt hat. Gleich nach Eröffnung der Ausstellung brach mit grosser Einmüthigkeit das Urtheil durch, dass den Italienern und Spaniern der Preis gebühre, und so urtheilen noch heute Kritiker, deren Stimme grosses Gewicht hat. Aber, wenn schon einem Volke die Siegespalme zuertheilt werden soll, so schien mir England am meisten Anrecht darauf zu haben, England, welches wegen seiner ganz eigenartigen, selbstständigen Kunst absichtlich aus den bisherigen allgemeinen Betrachtungen ausgeschlossen wurde. «Dasjenige Volk», sagt der Verfasser von «Rembrandt als Erzieher», «welches seine besondere Eigenart am besten wahrt, wird es innerhalb der Kunst am weitesten bringen». Jedenfalls wird die Kunst eines solchen Volkes, das sein eigenes Wesen ehrlich zur Schau trägt, stets achtunggebietend sein, wie die ungekünstelte Rede eines wahrhaftigen Menschen, der sich natürlich gibt. In der That sind die Engländer in der Kunst, natürlich zu leben und sich treu darzustellen, anerkannte Meister. In ihrer Kunst herrscht daher eine gesunde Stabilität, eine einheimische echte Tradition und somit gesammelte Kraft; nirgends klaffen dort die tiefen Risse und Abgründe, durch welche die Kunstentwicklung bei uns gestört und gespalten wurde. Den Grund für diese Erscheinung sucht man gewöhnlich in der abgesonderten Lage der Insel, aber mit grösserem Rechte erkennt man als Grund das alle Schichten der Bevölkerung durchdringende nationale Bewusstsein, welches auf alles Fremde mit

Geringschätzung herabsieht. An fremden Einflüssen fehlt es in England so wenig wie bei uns, nur dass sie dort abgelehnt, bei uns gesucht werden. Aber innerhalb ihrer eigenen Grenzen erscheinen die Engländer von grösster Duldsamkeit. Dort vertragen sich die verschiedensten Stilgattungen, leben einträchtig bei einander in gleicher Bedeutsamkeit und Anerkennung; das macht, weil sie alle gleichmässig national sind. Der Geist eines reich begabten Volkes äussert sich eben mannigfach, und die Engländer haben die hohe geistige Cultur, einen Jeden ihres Volkes auf seine Façon selig werden zu lassen. Während jetzt bei uns die Kunst fast ausschliesslich dem Ideal der Wahrheit nachstrebt, worunter die ebenso berechtigte und gewiss noch lebendige Kraft der Phantasie, wie sie im Märchen lebt, zu kurz kommt, finden wir in England alle möglichen Kunstideale vertreten: die wahre Darstellung des täglichen Lebens, aber nicht einseitig auf das Gebiet der Armuth und des Elendes beschränkt, sondern ebenso wahr und gesund in der Wiedergabe des behaglichen Volkslebens, etwa im Geiste *Dickens*, als in der Wiedergabe der hohen Aristokratie, die hier mit wahrer Noblesse, ohne hohles Gepränge aufgefasst wird. So erscheint nur die englische Kunst im besten Sinne aristokratisch. In ihr gilt der Wahlspruch: suum cuique. Auch fehlt die Tendenzmalerei, welche sich in Russland, Polen und Holland in den Dienst der Politik stellt und mehr bezweckt, als Kunstwerke zu schaffen. Auch die Fragen der Technik und des Colorits, die sich anderwärts so lästig vordrängen, verstummen dort vor dem Ernste der Aufgabe, des Künstlers geistiges Schauen festzuhalten. Scharf fasst dort der Schaffende sein Ziel in's Auge und erreicht es scheinbar mühelos auf dem geradesten Wege, dort kommen die Worte Faust's zu Ehren:

> «Such er den redlichen Gewinn!
> Sei er kein schellenlauter Thor!
> Es trägt Verstand und rechter Sinn
> Mit wenig Kunst sich selber vor;
> Und wenn's euch Ernst ist, was zu sagen,
> Ist's nöthig, Worten nachzujagen?
> Ja eure Reden, die so blinkend sind,
> In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
> Sind unerquicklich, wie der Nebelwind,
> Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt!»

In der Portraitkunst stehen sie daher obenan; was *W. B. Richmond*, *G. F. Watts*, *J. J. Shannon*, *J. E. Millais*, *H. Herkomer*, *John Collier* an Bildnissen ausgestellt haben, war vortrefflich, in seiner Art unübertrefflich. Daneben fanden wir Bilder des täglichen Lebens, wie *Stanhope A. Forbes'* «Versteigerung», durchaus wahr, real, mit sicher durchgeführter Stimmung des Tones und feiner Charakteristik; ferner mit gleichem Erfolge die Gefilde der Phantasie bebaut in *Sir Frederik Leighton's* «Idylle», einem sonnigen Bilde von vornehm heimlich poetischem Zauber, die «Sibylle» desselben Meisters, eine Frauengestalt von mystischem Ernste, *W. B. Richmond's* «Venus und Anchises» ein grosses coloristisches Wagniss, ein Werk kühn schaffender Phantasie und vor Allem *G. F. Watt's* «Christenthum», eine in Auffassung, Zeichnung und Farbe kühne Allegorie, einzig in unserer Ausstellung und bedeutend trotz des etwas unklaren Gedankens und der räthselhaften Geberdensprache. An die uns ganz abhanden gekommene Romantik, wie sie noch *Moritz Schwind*, *Steinle* vertraten, erinnerte *G. H. Boughton's* «Alles besiegt die Liebe». Dass aber die Engländer auch die neueste Richtung verstehen und eigenartig ausbeuten, bewies *Alfred East* durch sein herrliches Aquarell, Winterlandschaft, und *E. A. Abbey* und *Alfred Parsons* mit dem Aquarelle «Angelnde Mädchen an der Themse», ein echtes Stück modernen Englands! Ebenso unmittelbar, von noch grösserer Kraft, ist *Herkomer's* «Unser Dorf»; von antikem Geiste *Walter Crane's* «Eilende Stunden», überraschend in der Uebereinstimmung mit dem Colorit altpompejanischer Wandgemälde, *F. M. Brown's* «Sardanapal und Myrrha», *Edward J. Poyntner's* «Auf des Tempels Stufen», nahe verwandt mit *Alma Tadema's* Werken, den sein etwas zu glattes, mosaikartiges Bild «Hadrian, eine römische Töpferei besuchend», nicht günstig vertrat; besonders eigenartig war *F. M. Brown's* «Altrömische Baumeister, Gründung der Stadt Manchester». Solche Bilder, so wunderlich sie uns auch zum Theil erscheinen, versöhnen uns wieder mit der Historienmalerei, denn sie wollen uns nicht zeigen, wie diese Vorgänge in der Wahrheit ausgesehen haben, sondern wie sie sich in der Phantasie des Malers gestalten. Dadurch sind sie modern und wahr, ebenso wie es Shakespeares Gestalten der antiken Welt, wie es die biblischen Gestalten *Rembrandt's* seiner Zeit gewesen sind. Die Engländer beweisen uns, dass dem Künstler keine Schranken gezogen sind, wofern er nur frei, nach innerstem Gebote schafft. Ihre Kunst gibt ein volles Spiegelbild der gesammten englischen Cultur und wird an Reichthum wie an eigenartigen Auffassungen,

an zielbewusstem Streben und reifer Meisterschaft der Künstler nirgends erreicht oder übertroffen. Neben ihnen erschienen mir, bei aller Anerkennung ihrer hohen künstlerischen Cultur, selbst Italiener und Spanier einseitig.

Dass Deutschland die Palme des Sieges errungen hätte, wagt selbst der beste Patriot nicht zu behaupten. Fragt man aber, welche Schule in Deutschland am glänzendsten vertreten war und den höchsten Stand moderner deutscher Kunst darstellte, so muss man zweifellos München nennen. Von München her waren eine Reihe von Werken eingesandt worden, die einen neuen Kunstfrühling verkünden. An die Namen *Firle*, *Trübner*, *Stuck*, *Peck* und an den freien, strebsamen Geist, der auch in jüngeren, noch weniger ausgebildeten Kräften zur sicheren Durchbildung der künstlerischen Individualität drängt, besonders aber an die in Berlin leider nicht vertretenen grossen Originale *Klinger*, *Thoma*, *Hildebrandt*, klammert sich die Hoffnung an eine neue nationale Kunstblüthe. Leider verhinderte die gleichzeitige Münchener Ausstellung eine einheitliche Wirkung des gesammten Münchener Kunststrebens, welches sich z. Z. zweifelsohne in einem Durchgangsstadium befindet, dessen Endresultate noch abgewartet werden müssen. Immerhin will es scheinen, dass selbst unter diesen Verhältnissen die Führung der deutschen Kunst — soweit man von einer solchen mit Ausnahme weniger individueller Erscheinungen überhaupt noch sprechen kann — in München zu suchen sei. Ob es wieder einmal eine deutsche Kunst geben wird in dem Sinne, wie man mit Recht von einer eigentlich französischen Kunst sprechen kann, bleibt abzuwarten.

Zeitgenössische Randbemerkungen.

(Oswald Schmidt.)

Kunst-Erfolg.

Und was bestimmt nun die Geschicke
Des Kunstwerks vor dem Zeitgeschmack?
Im Bildersaale nennt man's Clique —
Und im Theater heisst es Claque! —

Roccoco-Wiedergeburt.

Ganz unbestritten schien es wahr:
Der eig'nen Kappe freut sich jeder Narr.
Doch unsere ganz verarmte Zeit
Trägt nicht einmal ihr eig'nes Narrenkleid.





Gehen sie selbst nachschauen, er liegt auf Nummero 18. Ob Sie zu ihm dürfen, weiss ich nicht. Schwester Coelestine hat den Assistenz-Arzt drüben aus dem Jour-Zimmer rufen lassen — vielleicht — ich weiss nicht — aber — übrigens bitte ich Sie, einzutreten, es geht höllisch kalt zur Thüre herein».

Der Portier des Krankenhauses sagte das, eine Gestalt von jenem Leibesumfang, der den Genuss von Biermengen verräth, welche über das gesundheitliche Normalquantum hinausgehen, wie es so als das «Gewöhnliche», als die «Bettschwere» von Hoch und Niedrig in der Residenz des Gambrinus bezeichnet und tagtäglich consumirt wird. Ein hellblauer langer Rock, von dem man bei mageren Leuten sagen würde, er sei auf die Taille geschnitten — hier traf das nimmer ganz zu — umschloss den Oberleib; die Füsse steckten in unförmlichen Pelzschuhen und der Kopf — war er roth von der Ofenwärme, von der Winterkälte, oder —? Vielleicht kamen die hellen, wasserblauen Augen nicht von ungefähr — —

Auf Stirn und Backen waren ein paar leidlich verheilte Striche, der Sprachgebrauch nennt das «Schmisse», zu sehen. Sie datirten aus

der Zeit, da der Mann im gleichen Hospital zuweilen als Student aus- und einging, an dessen Pforte er jetzt als städtisch besoldeter Wächter stand, Auskunft über Patienten gebend, hin und wieder die Rocktaschen der Besucher nach ärztlich verbotenen Esswaaren visitirend.

No. 18 liegt im zweiten Stock, am Ende eines langen Corridors, auf dem ausser ein paar Tragspritzen an der Wand unendliche Reihen von Eisbeuteln hängen. Der Gang ist sauber, die Steinfliese glatt, die Atmosphäre dunstig warm, durchzogen von einem leisen Hauch von Carbol. Hin und wieder begegnet man einem Wärter oder einer barmherzigen Schwester, die freundlich nickend lautlos in Filzschuhen vorübergeht.

Die Scheiben thauten auf und froren immerfort wieder zu. Draussen war es bitterbös kalt an diesem heiligen Abend — 14 Grad unter Null. Durch den grauen Dunst über der Erde und dem knirrenden Schnee vermochte das Tageslicht kaum recht durchzudringen. Im Zenith war der Himmel blau, vom Horizont weit hinauf röthlich grau, winterliche Dämmerung und doch erst Nachmittag zwei Uhr. Das ist schön, wenn man mit gesunden Gliedern einhergeht und für Weihnachten vorsorgt, Kerzen, Hampelmänner, Bleisoldaten, Puppen! Wer freute sich da nicht, wenn er einkauft und Freude machen will? Für einen Todtkranken aber ist es gleich, ob der Schnee knirscht oder die Bäume blühen — im Spital erst recht. Ich wollte ihm Cigarren bringen. Er durfte rauchen, und freuen würde er sich doch ein wenig, so hoffte ich.

Da stand ich vor Nummero 18 und wollte leise klopfen. Ich hatte ihn nimmer gesehen, seitdem er aus dem dunklen, schmutzigen Winkel seiner Höhle, sagen wir seines «Ateliers», wo die langen, halbvertrockneten Zweige eines Epheu von Wand und Decke niederhängen, weggetragen und in das schöne, helle, geräumige, vor allem saubere Zimmer des Krankenhauses gebracht worden war — es mochten etwa acht Tage sein. Alle Freunde erhofften von dieser Wandlung das Beste.

Die Schwester winkte mir ab.

«Warten Sie ein wenig — der Arzt ist drinnen». Die Fensternischen des Corridors sind tief; immer neu ankristallisirende Eisblumen an den Scheiben boten der Phantasie weitesten Spielraum. Bald sah das Ganze aus wie ein Palmenwald mit hohen Blumen und Graswuchs im Vordergrund; angehaucht, zerfloss das Gebilde und alsbald war es wieder etwas anderes, was sich da sehen liess — aber immer Landschaften und wieder Landschaften, es wurde nie eine menschliche Figur oder ein Thier daraus. Nach aussen war die Aussicht höchst einfach, vielleicht so, dass sie einen Maler unserer Tage begeistert hätte, sonst wahrscheinlich Niemanden: Unten ein Hof mit einem Bretterverschlag; an der einen Hauswand zwei schwarze lange Karren, vorn und hinten mit eisernen Spitzen, angekettet; verworrene Fuss- und Radspuren im Schnee, auf dem ein Sperling hin- und herflog; auf drei Seiten weisse, sauber getünchte Mauern, von vielen Fenstern durchbrochen, die vierte Seite offen nach einem weiten Wiesenplan hin, der vielfach durch Zäune abgetheilt ist; dämmerig verschwommen in der Ferne ansteigendes Terrain mit wenigen Häusern und Bäumen, Alles von grau-röthlichem Nebel umsponnen. Ich zeichnete schliesslich tiefsinnig mit dem Fingernagel allerlei Arabesken und Namenszüge in die leichte Eiskruste am Fenster und wurde halbschläfrig ob der stark duftenden Luft, in der sich alle möglichen Gerüche verschmolzen.

Da ging die Thürklinke. Der Arzt kam heraus.

«Kann ich jetzt hinein!»

«Zu Herrn Grünert?»

«Ja».

Der Arzt schaute mich lang an. Ehe er Antwort gab, kamen zwei Wärter heraus. Sie trugen ein Leintuch — das Leintuch war schwer — es lag ein menschlicher Körper darin.

Also — aus — vorbei — heute, am heiligen Abend! Mir fiel unwillkürlich das Märchen von dem fürchterlichen Weibe in Turgeniew's Gedichten in Prosa ein: Ich liebe sie Alle gleich und ich vernichte sie Alle gleich.

Die Arabesken und Buchstaben am Fenster waren wieder zugefroren, mich fror es auch — der Todte im Leintuch war noch warm. Sie trugen ihn hinunter und dort — ja, da wird er liegen in der Dunkelheit, kalt, starr, nackt, wenn anderswo die Weihnachtsbäume brennen!

— — — — — — — — — — — —

Und die Cigarren?

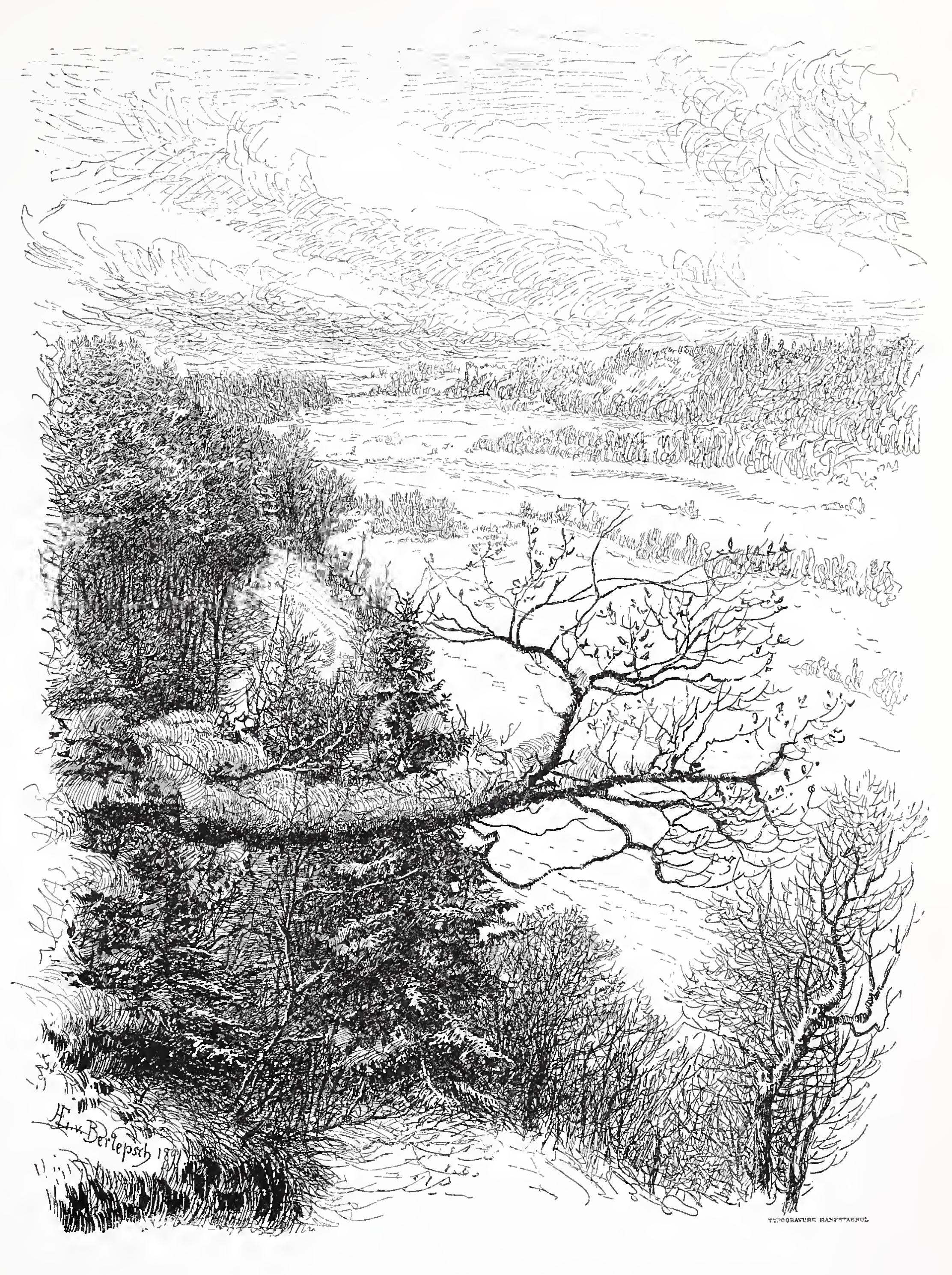
Ich hatte sie noch immer in der Tasche — ich hatte nimmer an sie gedacht, während ich draussen vor der Stadt durch den hohen Schnee im winterlichen Forste gewatet war. Vielleicht dachte ich zeitenweise an den Todten; er war mir ein Freund gewesen; dann dachte ich auch wieder nicht an ihn, schlug, ohne zu

wissen, was ich damit bezweckte, den Schnee von den schwer herabhängenden Aesten der Fichten, schaute einem mageren Hasen nach, der den Weg querte und im raschelnden dürren Laub des Unterholzes verschwand.

Einmal auch, das weiss ich genau, blieb ich stehen und schaute in's stille Waldthal nieder, wo die grüne Isar über die langen Kiesbänke hinrieselt, im Winter oft beinah nur ein Wasserfaden. Warum war ich eigentich da draussen? Ich weiss nicht — vom Krankenhause war ich plan- und zwecklos querfeldein gegangen, bis die letzten niedrigen Häuser des Vorortes weit hinter mir lagen. Trauerte ich?

Nein!

Es war ein Gefühl von Oede in mir, so wie damals, wo sie meinen Vater an einem sonnig goldhellen Maitag begruben und ich nachher mit zwei intimen Freunden einen Spaziergang machte, dessen Endziel mir völlig gleichgiltig war. Ich trank damals Wein mit ihnen, völlig gleichgiltig, ob er gut sei oder schlecht, und ging dann heim schlafen, blos müde, nicht betäubt, nicht schmerzlich bewegt — das kam erst später, als ich es auf hundert kleinen Lebenswegen erfuhr, dass ich keinen Vater mehr hätte.



H. E. von Berlepsch. Blick in's verschneite Isarthal.

Die Menschen nennen das Gleichgiltigkeit, Herzensrohheit. Sie wollen den schwarzen Flor nicht nur am Hute sehen, sie wollen ihn auch an den Augen ablesen können und bekümmern sich um die Gedanken eines Andern nur dann, wenn sie «interessant» sind. Das dumpfe Gefühl des Verlassenwerdens und Verlassenseins muss Jeder ganz allein tragen, denn ein Theilen gibt

es in der höchsten Freude ebensowenig, wie im ernsten Schmerze. Und heute wollte ich Freude haben — ja, Freude, es war der heilige Christabend, ich lebte ja und der Todte war todt. Er hatte Freudeloses mit — — ja, mit was vertauscht? Ich wollte Freude haben an Anderer Freude.

Ja, die Cigarren! Ich wollte sie nicht anrühren. Dann dachte ich wieder an meine alte Mutter, an meine Geschwister, — könnte ich dort sein! Aber sie sind weit, weit, und wenn ich auch die ganze Nacht durch führe — bis ich heimkomme sind die Kerzen am Weihnachtsbaume längst ausgelöscht. Die Freude muss am heiligen Abend sein, wenn die Lichter strahlen, am nächsten Morgen besieht man Alles schon mit anderen Augen. Das war vielleicht kindisch, aber ich war überzeugt davon.

Aber, wohin denn nun?

Mein Freund Pewers, ein tüchtiger, braver Kerl und Maler, lebte mit seiner Marianne, ohne dass des Gesetzes Wort oder des Priesters Segen das äusserlich erlaubt hätte, was die Natur ohne Trauungsschein längst mit sich gebracht hatte. Er gehörte nicht zu jenen Auserlesenen des materiellen Schicksals, denen gegenüber die Welt ein, öfters auch zwei Augen zudrückt; denn wer begütert ist und auf Lästerzungen Goldstücke legen kann, der hat immer etwas voraus und man verzeiht ihm alle Mal. Pewers hatte keine Goldstücke, vielleicht nicht einmal Nickel. Aber Liebe hatte er für sein Weib, vielleicht mehr als ein gut Theil Jener, die staatlich erlaubtermassen die officielle Liebe besitzen müssen, denn das Wesen der Liebe hängt nicht an Paragraphen, weil diese immer leidenschaftslos sind, in diesen Dingen wenigstens.

Zu ihm wollte ich.

Ein Bäumchen gab es noch zu kaufen auf dem abendlichen Markte, Kerzen, vergoldete Nüsse und Aepfel auch. Mein Atelier war nicht weit vom seinigen; geputzt war das kleine grüne Reisig bald.

Dann stand ich droben vor seiner Thür, zündete sachte die Lichtlein an und schellte. Leise Schritte — vorsichtiges Oeffnen der Thüre — er prallte vor der Helligkeit des strahlenden Bäumchens zurück und ein Lachen ging über sein ganzes Gesicht.

«Pst, pst. Marianne schläft und der Kleine auch».

«Der Kleine?»

«Ja, gestern Mittag — — — ein herziger Bub, sag' ich Dir. Das war eine schöne Geschichte, die Marianne in Kindsnöthen und der Gerichtsvollzieher dabei — er nahm mir den schwarzen Anzug und mein Bild; ich hatte den Goldrahmen dazu eine Stunde früher bekommen und wollte anfangen zu stimmen!» Er sprach Alles halb leise, im Flüsterton, und ich hielt noch immer den brennenden Weihnachtsbaum.

«Oswald!» liess sich jetzt von drinnen eine Stimme hören, «Oswald,» lass doch Berning hereinkommen!»

«Gleich, gleich, Marianne! Hans, geh Du mit dem Bäumchen voran» — seine Stimme zitterte ein wenig.

Ich ging voran, in's dunkle Atelier, das Wohnstube und Wochenzimmer zugleich war.

Von japanischen Stickereien und Palmpflanzen, ohne die man sich heute kaum ein Atelier denkt, war da freilich nichts zu sehen. In der breiten eisernen Bettstelle lag die Wöchnerin, in einer Bilderkiste nebendran, die dürftig als Bettchen hergerichtet war, der Kleine. Er schlief und wachte über unserm Sprechen nicht auf. Mariannne war schwach, aber sie lachte, und wenn Weiber unter solchen Umständen lachen, dann ist es schöner, als wenn eine Kaiserin die huldvollste Miene macht. Jede junge Mutter hat den Stempel der Fürstin an sich; den verleiht ihr die Natur, und wenn so ein Weib lächelt, ist's, als wenn hunderttausend Engel Hallelujah sängen. Und Marianne war notabene ein schönes Weib obendrein.

War's roh von mir, dass ich jetzt nicht an den Todten dachte, sondern dass mein Herz aufloderte in Freude?

Ich setzte das Bäumchen nieder; sie streckte mir die Hand hin, eine schmale Hand, die trotz aller Arbeitsschrunden auf der Innenseite doch schön war. Marianne war fleissig, so lang sie konnte; jetzt musste sie freilich feiern. Sie arbeitete und glaubte dabei an eine glückliche Zukunft so fest wie der beste Christ an ein ewiges Leben.

Dann ward es ein paar Minuten still. Wir schauten unverwandt auf die brennenden Lichter und waren eigentlich recht seelenvergnügt — ich hatte ja auch noch als Ueberraschung zwei Flaschen Wein mitgebracht und aufgeschnittenen Schinken und Cervelatwurst und allerlei Naschwerk. Das würde den zweiten Act bilden, dachte ich mir.

Jetzt regte sich der Kleine.



M. Feuerstein pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die heilige Nacht.



«Oswald, sieh' doch nach und gieb ihm ein Löffelchen Camillenthee, die Frau Müller kommt erst nach der Mette wieder.»

«Ein Löffelchen Camillenthee?» frug ich erstaunt. «Ich gehe doch gleich und hole Milch!»

«Das darf er nicht — ausserdem will ich ihn selbst nähren! O, so ein unverheiratheter Junggeselle!»

«Beruhige Dich, mein Kind, lachte Pewers, wir müssen doch auch erst noch heirathen — sowie ich mein Bild verkauft habe, was jetzt in Bremen ist. Berning muss Trauzeuge sein, zuerst aber Pathe.»

Es klingelte draussen.

«Herrgott, der Gerichtsvollzieher wird doch nicht noch einmal kommen — gestern ist er aus Gnade und Barmherzigkeit weggegangen, nachdem ihn alle Weiber des Hauses fürchterlich ausgeschimpft haben — 's war gerade, wie der Bubi auf die Welt kam.»

Pewers nahm ein Kerzchen vom Baume und ging hinaus. Ich hörte blos das Wort «Unterschreiben!»

Was war da Unheilvolles zu unterschreiben — — — — Marianne schaute mich an, ich sie, soll denn selbst Weihnachten keine Ruhe sein vor den Gurgelabschneidern, die erst endlos creditiren und dann auf einmal die Schlinge zuziehen, um ihren Schuldnern den Athem zu nehmen!

Solche giebt's, und in der Künstlerwelt spielen sie eine ebenso grosse als gefürchtete Rolle; nach aussen sind es selbstverständlicherweise lauter geachtete, ehrbare Männer, die vor Jedem den Hut ziehen, der ihren Klauen entronnen ist oder ihre Hülfe nie nöthig hatte. Hebräer und ächtgläubige Christen sind unter ihnen zu gleichen Theilen zu finden.

«Mein Bild in Bremen ist verkauft, verkau—ft, verkau—ft — da, da, viertausend Mark. Berning, leihe mir eine Mark, dass ich dem Briefträger ein Trinkgeld geben kann — Marianne, Mariannchen, Mariannchen, im Februar machen wir Hochzeit! Jetzt geh' ich und kaufe für morgen einen Hasen, und Du, Berning, bleibst derweilen bei meiner — — — Frau!»

Wer wohl den Hasen braten wird, dachte ich mir — — —



DEM ANDENKEN KARL STAUFFER'S.

(Gestorben am 25. Januar 1891 zu Florenz.)

Verlorner Sohn der Kunst und Poesie,
So wild Dein Lied, doch hört' ich süss'res nie,
Wie Deine Gletscherwasser weiss und schäumend,
Wie Deine Bergsee'n Himmelsbläue träumend.

O wenn vom eignen Bild der Genius
Sich schaudernd wenden und verzweifeln muss!
Ward ihm sein Kleid befleckt am Freudenmahle,
Ihn duldets nicht, es treibt ihn aus dem Saale.

Seht, wie der Corso am Lungarno braust,
Geputzte Knaben, schwach an Hirn und Faust.
Aus Hunderten mit Fehl und Schuld beladen,
Ist Einer hier wie er von Gottes Gnaden?

Du Flüchtling, schlummere unter Lorbeerlaub,
Bei Donatello's und Cellini's Staub.
Ein brüderlich Asyl sind diese Schollen,
Die Muse weint. Was kannst Du weiter wollen?

Isolde Kurz.



GEISLERIANA

VON

DR. FRIEDRICH SPIRO.



Ludwig Knaus. Studie.*)

Wenn eine Behauptung in «Rembrandt als Erzieher» steht, muss sie sehr trivial oder sehr verfehlt sein oder beide Kriterien in sich vereinen. Beides trifft auf das gelegentlich hingeworfene Dictum zu, dass in Deutschland die Malerei im Begriffe sei, wieder jenen Principat zu erklimmen, von dem die Musik allmälig herabsteige. Bekanntlich ist aber an den meisten Expectorationen des so hartnäckig namenlosen Apostels der Etymologie insofern etwas Brauchbares, als sie die unter unseren «Gebildeten» jetzt landläufigen Anschauungen wiederspiegeln; erklärt sich doch der laute und augenblickliche, daher für die Zukunft um so bedenklichere Erfolg des Buches aus der Geschicklichkeit, mit welcher unseren Halbgebildeten von einem Menschen ihres Schlages, einem Theoretiker ohne Wissen, Können und Streben, die Dinge unter die Nase gerieben werden, die sie gerne hören oder hören möchten. So wird dem modernen Kunstliebhaber, mag er der Kunst seine Wohlgewogenheit nun durch solide Ausstellungs- und Concertbesuche oder durch ebenso solides Dilettiren bezeigen, auch das Eingangs citirte Aperçu gelegen kommen; es ist schliesslich weder ihm, noch seinem kundigen Mentor zu verdenken, wenn sie diejenige Erscheinung nicht kennen, die in der That berufen ist, die landläufigen Vorstellungen von der neuesten Kunstgeschichte nur vermittelst der eigenen Existenz beträchtlich zu modificiren.

Um so dringender ist die Pflicht, energisch auf diese Erscheinung hinzuweisen. Denn es handelt sich in solchem Falle bei uns Deutschen ja nicht blos um Neigung oder Abneigung, sondern gemäss unserer allgemeinen Tendenz zum Vergleichen und Registriren, zum Gruppiren und Analogisiren, findet sich bei jedem Denkenden die Neigung ein, im Kleinen Geschichte zu machen, und da sich aus kleinen Ursachen mit Hilfe des nie versagenden Syllogismus sofort grosse Wirkungen

*) Aus *L. Knaus' Werke.* Photogravure-Prachtwerk. Verlag von Franz Hanfstaengl Kunstverlag A.-G., München.



Ernst Zimmermann pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Heilige Familie.



ergeben, so greifen Anschauungen um sich, die neben theoretischer Verkehrtheit einen verhängnissvollen Einfluss auch auf die Praxis des Kunstlebens besitzen können. Wirklich hat sich seit einigen Jahrzehnten und besonders intensiv seit Richard Wagner's Tode bei uns eine Ansicht ausgebildet, welche das Stichwort vom Alexandrinischen Zeitalter hervorbringen musste: man sah in Wagner die letzte grosse Gestalt, und diese Gestalt hatte in der Vereinigung verschiedener (er selbst meinte in tragikomischem Mangel an Logik: aller) Künste das Heil gesucht, folglich keine einzelne vollkommen beherrscht; man begegnete ferner einem zwar vereinzelt, aber desto geräuschvoller auftretenden Liszt-Cultus, sah aber eine Persönlichkeit auf den Schild gehoben, deren epochemachende Leistungen wesentlich, oder wenn man streng sein will, ausschliesslich, auf dem Gebiete der Reproduction lagen; und alles Uebrige bestand (wenn man von den herkömmlichen Arbeiten der Handwerker absieht, die zu allen Zeiten mit gleichem Philisterschritt den längst entschwundenen, arg verkannten Spuren der alten Meister nachkeuchten und die nun in Componisten wie Brahms und Bruch ihre renommirtesten Vertreter fanden) in Kleinigkeiten, die noch dazu meist vom Auslande her importirt wurden. Es war um den Glauben an die deutsche Musik und ihre unvergleichliche Grösse geschehen, und dem absoluten Mangel an einer gewaltigen führenden Persönlichkeit müssen wir es zuschreiben, wenn die schon von Wagner so bitter bekämpfte Verflachung und Versumpfung unserer Musikzustände, wie sie sich im Concert- und Opernleben aller grossen wie kleinen Städte kundgibt, noch weiter gedrungen ist, anstatt durch Bayreuth gehoben zu sein. Die Musik blieb ein Zerstreuungs- oder höchstens ein Nervenreizungsmittel; der Virtuos mit all' seinen vormärzlichen Albernheiten beherrschte das Feld, mancher aufrichtige Patriot fragte sich, ob wir in so ernsten Zeiten überhaupt das Recht hätten, uns mit so spielerigen Dingen abzugeben, und Alle empfanden mehr oder weniger unbewusst das Bedürfniss nach Erlösung aus solch' unwürdigem Zustande, nach einer grossen, positiven, befreienden Kunst.



Die Frage, ob Paul Geisler uns diese Kunst geschenkt hat, ist wiederholentlich, jedoch zumeist bei Gelegenheit von Aufführungen, also *in transcursu* behandelt worden, und zwar stets mit so fanatischen Ausdrücken nach beiden Seiten hin, dass die Wichtigkeit der von ihm gebrachten Neuerungen damit festgestellt war; da er, im Gegensatze zu Wagner, nicht das Bild des Kampfes durch persönliche literarische Eingriffe trübte, sondern es mit einer consequent auf die Production gerichteten Einseitigkeit, die man als echt künstlerisch anerkennen wird, sich selbst entrollen liess, konnten persönliche Motive weniger als je mitspielen. Aber haben die Parteien die Sache wesentlich gefördert? Sie haben das Problem erkannt, die Einen bewusst, die Anderen unbewusst; an die Lösung hat sich keine gewagt. Eine eingehende Würdigung der Geisler'schen Kunst ist noch nicht versucht worden und kann auch einstweilen nicht gegeben werden; nicht weil ihr Schöpfer noch lebt und der Welt vielleicht noch weitere Offenbarungen schenken wird — denn jedes seiner Hauptwerke hebt sich von allem Vorhergehenden so stark ab und ist

in sich so geschlossen, dass es die Fixirung der neuen Epoche gestattet — sondern weil dazu eine ausführliche Behandlung im grossen historischen Zusammenhange nöthig wäre.

Nur auf dem Boden der Geschichte ist die Aesthetik und zumal die Musik-Aesthetik möglich. Denn da sich von dem Charakter einer Musik in Worten um so weniger eine Vorstellung geben lässt, als die Grundlagen gerade dieser Kunst weder concret noch begrifflich zu fassen sind, so lässt sich über jede einzelne Erscheinung nur relativ, d. h. auf Grund alles Vorangegangenen berichten. Wohl entscheidet in der Musik ausschliesslich und mehr als irgendwo das Gefühl; aber weil der Grundinhalt dieses Gefühls bei allen gesunden Menschen ein gleicher ist, ein gemeinsamer von der zufälligen Gestaltung des Individuums losgelöster Fond, so lässt sich hier durch den Appell an diesen Fond erzielen, was sonst nur durch concrete Folgerungen erzielt wird, nämlich ein unanfechtbarer Beweis, und allein auf diesem Wege haben sich ja in unserer Musikgeschichte die hohen Gestalten, die uns aus naher und ferner Vergangenheit übrig geblieben sind, von der Masse der Alltagsfiguren abheben können. Wird nun diese Grundlage wiederum in ihren einzelnen Schichten auf Entstehung und Gestalt hin analysirt, so ist der Boden bereitet, auf dem eine neue Gestalt sichtbar und greifbar werden kann; soll man aber wirklich von ihr aussagen können, dass sie mit den grossen Vorgängern in eine Reihe tritt — sich an diese anschliessen heisst sie überwinden —, so muss man nachweisen, dass sie ideell der Zeit angehört, die sie vor sich sieht, und technisch alle Errungenschaften nebenher verwerthet, welche jene geschaffen haben, ohne sich desshalb von ihnen beherrschen zu lassen. Also Geistesgeschichte und Stilgeschichte. Beide Aufgaben sind zu lösen, beides k a n n man an Paul Geisler nachweisen, aber freilich nicht in knappen Sätzen.

Was hat Paul Geisler geschaffen? Lieder, Instrumentaldichtungen, Dramen. Damit ist zunächst nichts gesagt, denn das sind äussere Bezeichnungen, Formen. Warum aber empfindet man gerade bei ihm die Aeusserlichkeit dieser Namen so besonders peinlich, warum widerstrebt es gar dem Gefühl so völlig, seine «Episoden» und «Monologe» als Clavierstücke zu bezeichnen, was sie doch dem Aeusseren nach sind? Weil man bei all' diesen Bezeichnungen nur an die Ausführung zu denken gewohnt ist und thatsächlich Musik heuzutage nach der «Besetzung», also den für die Ausführung nöthigen Kräften classificirt zu werden pflegt; als ob ihr Gehalt nicht von diesen Accessorien ganz unabhängig wäre wie der eines Gedichts vom Alter des Declamators. Darin sind wirklich die bildenden Künste und ihr Publicum weiter; wenn ein neuer Bildhauer erscheint, wird man schwerlich zuerst fragen, ob er in Bronce oder Marmor zu arbeiten vorzieht, während auf dem Gebiete der Musik selbst die führenden Geister der «classischen» Zeit von dem Gesichtspunkt aus taxirt werden, dass Beethoven als ein Instrumental-, Schubert als ein Liedercomponist gepriesen wird. Davon, dass die Charaktere E r l k ö n i g, W a l d e s n a c h t, T o d u n d M ä d c h e n den Einen, E r o i c a, L e o n o r e, F r e u d e n h y m n o s den Andern in seinem Wesen völlig präcisiren, pflegt nicht die Rede zu sein, und doch ist es zwar etwas unbequemer, aber sehr viel sinngemässer und darum wirksamer, von diesem Standpunkt aus Kunstgeschichte zu betrachten und zu lehren. Dann wird man auch einsehen, dass bei all' jenen naiven Meistern, denen Geisler in allen Stücken beizuordnen ist, die Formen und speciellen Ausdrucksweisen keine freiwillig mit Bewusstsein gewählten, sondern unwillkürlich durch das Zusammenwirken der Kräfte entstandene, von innen heraus gewachsene sind.

Was hat also Paul Geisler behandelt? Seine J u g e n d g e s ä n g e behandeln die bekannten Objecte deutscher Schwärmlyrik; sie zeigen eine naive, sich losringende Seele, welche Selbständigkeit wohl ahnt, aber noch nicht direct anstrebt. Es sind zarte Stimmungsbilder mit mattgrauem Silberton; die Gesangsbehandlung lässt das Wort dominiren, ohne in Declamation zu verfallen, ja stellenweise entfaltet sie schon die blühend sinnliche Cantilene, welche ein so wichtiges und unwiderstehliches Kennzeichen der späteren Geisler'schen Kunst abgibt. Die Objecte sind mit Schumann'scher Innerlichkeit, aber ohne Schumann'sche Sentimentalität erfasst. Das Ganze bildet eine Vorstufe zu der grossen Zahl der M o n o l o g e und E p i s o d e n, welche die Quintessenz dieser Periode zeigen und durch ihre vollkommen erreichte Selbständigkeit genügen würden, um die künstlerische Persönlichkeit für alle Zeiten festzustellen. Hier sind die Stimmungen nicht mehr primär, wenn auch immer naiv; die Elemente menschlichen Denkens und Fühlens liegen zu Grunde und sind mit einer Kraft und Klarheit zum Ausdruck gebracht, die unabhängig von allen zeitlichen und localen Zufälligkeiten besteht, weil sie superlativisch auftritt; es



H. Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Opferkerzen.





ist nicht möglich, den Gegenstand tiefer zu erschöpfen und eine lebendigere, überzeugendere Sprache zu reden, als es hier geschieht. Nun bedenke man, dass hier ein Einzelner des Dichters Inspirationen verkündet; nur dem Clavier sind sie anvertraut. Aber dieses Clavier ist durchaus orchestermässig, singend und klingend, in allen Farben leuchtend gehalten; es fehlt das pianistische, und somit die Rücksicht auf den Spieler und somit das Streben nach äusserem oder gar concertmässigem Erfolge. Nicht im ballmässig geputzten Saal, wo man Unterhaltung oder auch Langeweile sucht, wollen diese Werke aufgeführt sein, nicht einem Einzelnen sollen sie Bewunderung verschaffen, sondern sich selbst, ihrem Inhalt, ihren Ideen Geltung erwerben, und zwar durch die innere Aufwühlung, die sie in Jedem, der sie kennen lernte, nach dem ersten blitzartigen Einschlag verursachen müssen. So entschieden man sie also vor der öffentlichen Vergewaltigung, namentlich seitens der Virtuosen, schützen muss, deren Gehirn sich nicht mit Nachtgesang und Rittern vom Geist und neuem Tannhäuser, sondern nur mit Terzentrillern und chromatischen Läufen und allenfalls *ritardandi* beschäftigt, — so entschieden gehören sie in jedes kunstsinnige Haus, in jedes lauschige Zimmer, dessen vornehmer Atmosphäre man die Geistesarbeit seines Bewohners anmerkt. In der That darf man diese Werke als den Triumph der deutschen Lyrik betrachten, als den grössten Schritt, den diese seit Gœthe gethan (und nur nach dieser Richtung konnte sie ihn thun); nur so wird man ihnen gerecht, und man gelangt dazu nicht, indem man sie

verstandesmässig studirt, sondern indem man durch die unwillkürlich packende Macht der Musik die Empfindungen in sich wecken lässt, aus denen sie hervorging.

Da hier keine Biographie gegeben, sondern nur auf die bestehenden Hauptwerke hingewiesen werden soll, so verzichten wir auf eine Darlegung der inneren Entwickelung des Autors, auf die Beschreibung aller der zahllosen Einzelleistungen, der immer neuen Versuche, auch der Irrwege, die er gehen musste, um zu einer neuen Wahrheit durchzudringen. Es versteht sich ja von selbst, dass die monumentalen Werke, um die es sich hier handelt, nicht eins nach dem andern in bequemer Folge oder auch nach gehöriger Ruhepause entstanden; und wer sie ansieht, wer die frenetische Leidenschaft mit empfindet, von der sie eingegeben und bis in alle Fasern durchsetzt sind, der wird sich ohne Weiteres vorstellen, dass ihr Schöpfer arbeiten, ununterbrochen arbeiten und streben und drängen musste, um seinem Ideal näher und näher zu kommen, und dass all' die spielend leichte Erfindungskraft, die ihm die Ideen zuströmen lässt, wie sie nur Gœthe und vielleicht Schubert zuströmten, ihm selber gerade gut genug erschien, um immer im Dienste neuen krampfhaften Jagens nach dem Höheren mitzuhelfen. So gab es kein Ausruhen auf den ewig frischen Eingebungen; im Gegentheil, es ist ein Zeichen von hehrster, sachlicher Auffassung der Kunst und des Prophetenberufes, dass der Autor die Zwischenstufen seiner inneren Laufbahn zerstörte, dass er alle Werke, die ihm nicht selber einen Höhepunkt zu bedeuten schienen, vernichtete oder doch zu vernichten suchte, selbst wenn sie ihm äusserlich noch so glänzende Erfolge eingetragen hatten. So sind der Welt nur diese Höhepunkte sichtbar, und so kommt es, dass diese wiederum sämmtlich sich von einander so scharf unterscheiden. Wer sich den Spass machen will, die symphonischen Dichtungen «Till Eulenspiegel» und «Der Rattenfänger von Hameln», welche einst die Begeisterung des alten Liszt erregten, oder die Oper «Ingeborg», welche auf dem Bremer Stadttheater glänzend durchschlug, bis sie der Autor aus Scham über das gewählte Libretto selbst zurückzog, oder viele Kleinigkeiten hervorzusuchen, der wird auch hier den Reichthum anstaunen, den die Natur so verschwenderisch ausgegossen; er wird überall Fesselndes, Lebendiges, Geniales finden; aber er wird nur Einzelheiten sehen, nicht die grossartige Auffassung des Naturlebens oder vielmehr des Schöpfungswaltens im Ganzen, das sich in den Hauptwerken manifestirt: er wird weder den Dichter der Episoden, noch den von «Sansara» oder «Schiffbrüchig» wieder erkennen.

«Sansara» ist unter allen Werken Geisler's dasjenige, welches seine Weltanschauung, wie auch seinen Stil am einfachsten und knappsten offenbart. Es besteht aus neun Gesängen für Chor- und Solostimmen; an Stelle der blos geahnten Idee tritt der bestimmte Ausspruch des Wortes, an Stelle der auf dem Clavier nur angedeuteten Farben die wirklichen des Orchesters: Massen wirken auf Massen, und doch ist die Folge, diesmal mittelbar, Intimität, weil Intimität zu Grunde liegt. Den Inhalt bildet in nuce die grosse Welten- und Menschentragödie, welche den Gesammttitel «Sansara» veranlasst hat; die Chöre bilden im Wesentlichen den landschaftlichen oder sonstwie universalen Untergrund, die Soli zeigen die symbolischen Einzelcharaktere und die Summe des Interesses ist auf die jugendliche Mädchengestalt concentrirt, deren drei Soli, jedes für sich, ein abgeschlossenes, eine Phase bezeichnendes Kunstwerk, durch ihren Zusammenhang nach dem Gesetz der drei Momente eine monologische Tragödie bilden. Die unheimliche Drastik, mit der den kritischen Momenten zu Leibe gegangen ist, die geradezu grauenvolle Unerbittlichkeit der Schilderung, durch welche die tragischen Katastrophen im Zuhörer jene Entrücktheit bewirken, dass er die Schuld und die Vernichtung des dargestellten Wesens in sich miterlebt, würde einen Zustand der Zerrissenheit erzeugen, wenn nicht selbst diese Tragödie in den grossen Zusammenhang des Naturlebens eingereiht wäre: mit derselben Fülle und Intensität sind die landschaftlichen Scenen oder vielmehr das Weben und Walten der Natur in der Landschaft dargestellt, und diese Intensität kann hier nur ebenso berauschend wirken wie dort, freilich im entgegengesetzten Sinne. Aber nicht auf die Wirkung kommt es an, welche ja momentan ist, sondern auf ihre Folgen: und diese Folgen müssen nothwendig eine Vertiefung des Hörers sein, eine Verschmelzung mit der Weltanschauung, welche dem Werke sozusagen das Gerippe gegeben hat. Die Gretchentragödie an sich wäre selbst bei der meisterhaftesten Behandlung kein wesentlicher Fortschritt gegen die Cultur der vorigen Generation, weil ihr ethischer Gehalt und somit ihre intellectuelle Wirkung eine pessimistische wäre; dadurch aber, dass der Dichter gleichsam als Motto hinstellt «Was ist ein einzelner Mensch, und wäre es der bewunderswertheste, gegen die Allmacht der Natur», kehrt



mit dem grossen Ausblick auf's Ganze, mit dem Zerschmettern des Einzelnen die positive Kraft, kehrt der Glaube wieder, nur nicht ein Glaube im herkömmlich-priesterlichen Sinn, sondern ein anderer, reinerer, frischerer Glaube, den das mythenbildende Heidenthum ahnte und den eine künftige Generation zu formuliren berufen ist — nicht umsonst leben wir im Zeitalter Nietzsche's. So bedeutet «Sansara» den Ausgangspunkt einer neuen Periode, und es ergab sich von selbst, dass der Dichter nun einstweilen bei derjenigen äusseren Gestalt blieb, die auf Tausende zugleich wirken muss, indem sie nicht eine, sondern viele Kräfte zur Reproduction heranzieht. Man sieht aber auch, dass diese Gestaltung durch den Stoff und sein eigenstes Wesen, nicht durch Klangbedürfniss oder andere äussere Rücksichten hervorgerufen war.

Aber «Sansara» blieb ein Ausgangspunkt, der uns andeutete, was die Kunst zu leisten hatte. Es galt, inhaltlich auszudehnen, stilistisch zu vertiefen. Nicht als ob der Cyclus «Golgatha», welcher sich am engsten anschliesst, im Verhältniss der blossen Ausführung «Sansara» gegenüberträte. Das thut er selbst an der einzigen Stelle nicht, wo eine wirkliche Reminiscenz vorzuliegen scheint. Vielmehr wird gerade diese Reminiscenz als Beispiel am besten das Verhältniss klar legen. Das mittlere Sopransolo in «Sansara» singt das Lied «Die, deren Schooss geboren» aus Chamisso's «Thränen». Der Golgatha Cyclus schliesst mit einer grossen, vom Chor gekrönten Orchesterphantasie, welche den Titel «Merlin» führt. Eins der leitenden Hauptthemen dieses Merlin deckt sich, wenigstens in der Exposition, mit der Thränenmelodie — denn dieser Monolog ist eine einzige erhabene Melodie. Die Coincidenz ist rein zufällig, und doch begründet. Merlin ist bekanntlich der Sohn des Teufels und eines Menschenweibes; seine Mutter ist ein plastisches Beispiel dessen, was in «Sansara» symbolisch skizzirt war.

Nun kann die Musik zwar keineswegs äussere Schicksale erzählen, am wenigsten längst vergangene; aber sie kann Charaktere darstellen und psychische Vorgänge sogar mit einer Deutlichkeit wiedergeben wie keine andere Kunst. Es ist vielleicht Willkür, wenn man geltend macht, dass die fundamentalen Empfindungen von Merlin's Mutter, welche in der Musik einen durchaus entsprechenden Ausdruck finden können, im Sohne nachzittern und sogar eine Triebfeder seines ganzen inneren Lebens abgeben müssen, und jedenfalls ist eine solche Interpretation zum Verständniss des Werkes keineswegs nothwendig — das spricht vielmehr von selbst durch die Kraft und Fülle seiner eigenen Erscheinung; aber zur Andeutung des Verhältnisses beider Werke ist der Fall doch wie kein zweiter zu verwerthen. Denn

während das Schicksal der Mutter ganz durch das eine Erlebniss bestimmt, ihr Seelenleben also vollständig durch das entsprechende Sansaralied wiedergegeben wird, wühlen in Merlin eine Fülle von Kräften, zu denen jene nur als eine einzelne tritt: nicht nur die Erinnerung an die Mutter und ihr Leid bestimmt seine geistige Entwickelung, sondern Alles, was er je in sich aufgenommen, und vor Allem die natürlichen Eigenschaften, die er von seinem teuflischen Vater neben denen seiner irdischen Mutter geerbt hat. Die Mutter interessirt uns nur um ihrer Mütterlichkeit willen, vorher und nachher spielt sie keine Rolle; Merlin aber um der Mutter, des Vaters, seiner eigenen Züge und des sich stetig steigernden, verwickelnden, endlich lösenden Kampfes willen, den diese Charakterzüge wie lauter selbständige Sansaragestalten in ihm gegen einander führen. So verhält sich Merlin zu den Thränen wie ein reiches Menschenleben zu einem grossen Augenblick, oder wie ein Epos zu einem Monolog, und hierin liegt die Grösse der einzelnen Golgathadichtungen. Ausser Merlin sind es noch Faust, Ahasver und Maria Magdalena, deren innere Kämpfe uns so entgegengeführt werden; man sieht, dass der Gesammttitel wie der des anderen Werkes symbolisch ist und nur auf die zusammenhaltende Grundidee hinweist. Und diese Grundidee ist derselbe ideale Positivismus, der sich oben auf so ganz anderem Wege ergab, der Verzweiflungskampf eines zersetzenden Princips, der rasende Vernichtungstrieb, der sich an sich selbst und an den ewigen Gesetzen bricht, welche aus allen Stürmen mit neuer Majestät wie verjüngt hervorgehen. — Die vier grossen Instrumentaldichtungen sind durch kleinere Gesänge verbunden, welche geistig in denselben Zusammenhang gehören und ihm äusserlich eine bei Aufführungen besonders fühlbare Abrundung verleihen.

Wie in einer solchen Natur Alles auf das Drama hindrängte, dürfte schon bei der Beschreibung der letzten Werke klar geworden sein, und in der That hat es Geisler in seinen Bühnenproducten Jedem noch leichter als vorher gemacht, ihn zu verstehen. Auch hier sehen wir in «Hertha» und den «Rittern von Marienburg» dasselbe Verhältniss von Andeutung und Erweiterung, oder vielmehr von erstem fröhlichen Eindringen und breitem grossartigen Vertiefen; und das letzte, «Schiffbrüchig», wird sich zu dem jetzt in der Entstehung begriffenen, welches eine Sintfluth behandeln soll, vermuthlich ebenso verhalten. Wie früher aus den seelischen Momenten, so entwickelt sich hier aus den einzelnen Charakteren und ihrer blossen Gegenüberstellung der Conflict und seine Lösung von selbst: es handelt sich nur beide Male darum, die Elemente, also hier die handelnden Personen, scharf und fest zu charakterisiren. Alle Theorie, alle Erkenntniss dessen, was dem Drama früher fehlte und nun geschaffen werden muss, würde zu nichts helfen, wenn dem Künstler nicht diese zwingende, hinreissende Sprache gegeben wäre: eine Sprache, die allerdings nur auf der bisher erreichten Cultur gedeihen konnte, die sich aber an kein Element dieser Cultur mit irgend welcher Bestimmtheit anlehnt. Mit einer Ursprünglichkeit, die in dem Zeitalter des theatralischen Bombastes ebenso erfrischend wie überraschend berührt, treten diese lapidaren Figuren vor uns hin; nicht decorative Puppen aus der Vorrathskammer der Bühnentechniker, nicht Götter, Helden und andere Fabelwesen mit geheimen, unverständlichen Kräften oder Schwächen, sondern Menschen von Fleisch und Blut, mit natürlichen, modernen Empfindungen — spielt doch das letzte Stück sogar in unserer Zeit, was wiederum nur beweist, wie leicht ein wirkliches Drama mit entschiedener und rücksichtsloser Charakteristik der herkömmlichen Dehors und Décors entrathen kann. Die Naivetät, mit der die Leute zeigen, wie es ihnen oder vielmehr uns Allen um's Herz ist, schützt sie vor Reflexionen und Meditationen, vor undramatischen Demonstrationen, wie sie selbst bei Wagner, dem Ersten, der Musik und Theater ernstlich zu verschmelzen strebte, so oft die Illusion zerstören und die Geduld erschöpfen: diese Naivetät hängt zusammen mit der kühnen und leidenschaftlichen Musiksprache, welche die einmal in Fluss gekommene Handlung vor uns dahinbrausen lässt, ehe wir nur zur Besinnung kommen. All' die Gluth der Empfindung und die berauschende Gewalt der Tonsprache, welche früher die lyrischen und epischen Einzelschöpfungen Geisler's durchdrangen, sind hier der dramatischen Entwickelung anheimgegeben, und so sind Stücke entstanden, in denen zum ersten Male seit Shakespeare, aber mit einer Vollkommenheit, die selbst Shakespeare durch die übliche Eintheilung in fünf Acte, sowie durch Rücksichten auf sein Publicum und andererseits durch das Fehlen der Musik unmöglich gemacht war, ein einziger grosser Zug das Ganze durchtobt, ein gewaltig strömendes, adeliges Blut den vollendet schönen Körper bis in die letzten Gefässe erfüllt. Was Gluck ahnte, was Schubert in den winzigen Dimensionen des Liedes leistete, was Wagner anstrebte und nur durch seine breite Principienreiterei und



St. Csók pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München

Die Waisen.



seinen outrirten Geschmack verdarb, hier ist es voll gegeben: nun harrt die Nation der Vermittler, welche ihr zeigen sollen, was in ihrem Schoosse schlummerte und durch den Künstler zum Leben erweckt ist.

Woher erklärt sich aber dieser fast einstimmige Widerstand aller Derer, die scheinbar zum Vermitteln berufen sind? Aus dem Charakter der Werke gewiss nicht, also wohl aus dem der Vermittler. Dass man die Monologe und Episoden, welche auf dem Geiste Gœthe's erwachsen sind, nicht unseren menschlich kaum zurechnungsfähigen Virtuosen und ihren Sonaten übenden Schülern anvertrauen möchte, wurde schon oben ausgeführt; ebenso wenig dürften die grossen chorischen Cyclen in den Rahmen unserer Abonnements-Concerte passen, wo man mit dem $2 \times 2 = 4$ der Symphonien und Oratorien noch zu viel zu thun hat, um an eine Erweiterung des Horizontes zu denken. Aber dass die Theater sich solche Zugstücke wie namentlich «Hertha» und «Schiffbrüchige» entgehen lassen, bliebe vollkommen unverständlich, wenn es sich nicht aus der phänomenalen Unbildung unserer Capellmeister, Regisseure und Directoren erklärte. Also das alte Lied: die Musik verdummt, wie sie jetzt gepflegt wird, und wir müssen dem Uebel an die Wurzel greifen. Ehe wir an die Hebung der neu gefundenen Schätze gehen, ehe wir die epochemachenden Werke aufführen, müssen wir dahin streben, dass Musik und Humanität nicht mehr zwei feindliche Mächte bleiben. Man halte sich an die Conservatorien und sonstigen Lehranstalten, in denen zu jeder conventionellen Barbarei der Grund gelegt wird: man zeige Jedem, der hören oder singen oder spielen will, von Kindheit auf, dass Musik etwas weniger mit Mathematik und Fingergymnastik, dagegen etwas mehr mit Poesie und Psychologie, ja selbst mit Geschichte und Physiologie zusammenhängt, als bisher selbst auf den curulischen Sesseln der Academieen geglaubt wurde und man wird ein Geschlecht heranbilden, welches auf diesem, wie auf anderen Gebieten des Geisteslebens das Gute nicht nur will, sondern auch schafft.

Jam nova progenies caelo demittitur alto.



ALMA TADEMA

VON

HELEN ZIMMERN.

«Dem Künstler gehört die ganze Welt, und auch die Zeit stellt ihm keine Schranken». So schrieb *Georg Ebers* in Bezug auf *Alma Tadema*. Der Londoner Gesellschaft ist der Mann von kurzem, gedrungenem Wuchs, mit dem Güte und Kraft bekundenden Antlitz, der fröhlichen Stimme und dem freien, freundlichen Blick der beobachtenden Augen gar wohl bekannt. Strotzend von Energie, mit einem Herzen voller Liebe für alles Gute und Schöne, wirkt er durch seine Nähe allein schon kraftspendend, zieht er die Menschen, welche mit ihm in Berührung kommen, zu sich in eine höhere geistige Sphäre, erhebt er sie über den niederen, unreinen Dunstkreis der Alltäglichkeit. Er hat vornehmlich, was nach Goethe die höchste und glücklichste Gabe ist — Persönlichkeit. Dies ist es, was *Alma Tadema* gross gemacht hat; er hat gewagt, ihr treu zu bleiben in unserer Zeit des Alles nivellirenden Conventionalismus. Ihm ist es auch gegeben, in's Herz der Menschen zu schauen und uns ihr Leben vorzuführen in seinen fundamentalen und wesentlichen Zügen, welche zu allen Zeiten und allerorts die gleichen sind.

Die Gestalten, welche *Tadema* am liebsten in seiner Kunst verwerthet, die wilden Merowinger, die heiteren, lebenslustigen Griechen, die ernsten, gediegenen, luxusliebenden Römer, die hochcivilisirten, gedankenvollen Aegypter — sie waren dem innersten Kern ihres Menschthums nach nicht nur uns, die wir heute sind, verwandt, sondern von gleichem Stoff wie wir. In einem sonst trefflichen, vor vielen Jahren geschriebenen französischen Artikel über *Alma Tadema* spricht der Verfasser sein Bedauern darüber aus, dass dieser grosse Maler des antiken Lebens, sein Können nicht zeitgenössischen Motiven gewidmet habe. «Warum malt er uns nicht das britische Unterhaus?» fragt er, ohne einzusehen, dass *Tadema* just das schafft, wozu ihn seine Bestimmung treibt, und was kein Anderer so gut wie er machen könnte. «Das Talent thut, was es kann, das Genie, was es muss», lautet ein Spruch, der eine tiefe Wahrheit enthält.

Nach Anderen soll *Alma Tadema* keine Phantasie haben. Woher kommt denn aber seine innige Sympathie mit den Völkern anderer Himmelsstriche und Zeiten? An Kenntniss der Gegenstände, womit die Menschen des klassischen Alterthums umgeben waren, mag ein Archäologe, ein Antikenkundiger ihm gleichkommen, obwohl ihn auch hierin nicht viele dieser Gelehrten übertreffen dürften. Doch die bildnerische Kraft, die jedem Dinge seinen passenden Platz gibt und es in die richtige Beziehung zu den dargestellten Menschen bringt — diese Fähigkeit entstammt allein der Phantasie, jener Gabe, die für die künstlerische Armuth unserer Tage kaum mehr in Betracht kommt. *Tadema* lebt geistig unter den Wesen, welche er malt. Er sieht und erfasst es als etwas Wirkliches, das Leben im alten Rom, wo Alles nicht nur schön, sondern auch dauerhaft war, wo die unbedeutendsten Vorgänge des Alltagsdaseins mit einem gewissen Pomp vereint, ein abgemessenes, feierliches Gepräge hatten. Mit nicht minder scharfsinniger Gründlichkeit hat er die altägyptische Geschichte studirt und zeigt uns, wie trotz der Steifheit und des conventionellen Charakters ihrer Kunst, der düsteren Anschauungen ihrer Religion mit dem beständigen Hinweis auf den Tod als letztes Ziel, die Aegypter Leute waren, die sich gleich uns bei Festen vergnügten, ihr Heimwesen liebten und sich gern auf behagliche Weise die Zeit zu vertreiben pflegten. Aber auch der Gram Pharao's, dieses rein menschliche Gefühl eines trauernden Vaters, der Schmerz Clothilden's am Grabe ihrer gemordeten Enkel — es ist Alles so wahr, als hätten sich die Ereignisse vor des Künstlers Augen zugetragen. Eine Eigenschaft *Tadema*'s, die wir in heutiger Zeit gar nicht zu hoch veranschlagen können, ist die makellose Reinheit seiner Kunst, ihre völlige Freiheit von jeder krankhaften Sentimentalität oder selbstbewussten Absichtlichkeit. Er hat zuweilen böse Menschen dargestellt, wie z. B. die Fredegunde, sie sind aber stets frei und frank in ihrer Schlechtigkeit.

Seine Lieblinge indessen sind gesunde, kraftvolle Naturen, schöne und zumeist glückliche Menschen, Männer wie Frauen. In unseren Tagen, wo sowohl Kunst wie Literatur nach dem Hässlichen und Unkeuschen zu suchen scheinen, ist es wahrhaft wohlthuend und erfrischend, einem Manne zu begegnen, der, selbst gesund und glücklich, sich freut, wenn auch Andere es sind. *Alma Tadema* weiss sehr wohl, was die Prä-Raphaeliten zu ignoriren schienen, dass die Schönheit durchaus nicht als der Schwachheit verwandt zu erachten ist, (zu der sie vielmehr im wahren Plato'schen Geist aufgefasst, einen entgegengesetzten Begriff bildet) und dass der Realismus, d. h. die Wahrhaftigkeit, nicht nothwendigerweise zur Behandlung unschöner oder widerwärtiger Dinge zu führen braucht. Etwas von der graden Einfachheit der Männer des Alterthums ist auch *Tadema* gegeben. Etwas vom Wesen dieser Menschen, die Lord Houghton besang:

« Sie gingen an Aufgaben ernstester Art,
Nicht anders als Knaben zum Spiel ».

In gleicher Weise geht *Alma Tadema* zu Werk, er blickt nicht vor-, nicht rückwärts, es ist nichts von der fin de siècle-Verderbniss an ihm oder seinen Schöpfungen; er tritt mit keinen Fragen an die Kunst heran, sondern er spricht mit ihr von Angesicht zu Angesicht, wie ein Sohn mit der Mutter. Er sagt:

« Die Kunst muss schön sein, denn sie soll erheben, nicht lehren; sobald die Kunst im üblichen Sinne des Worts lehrt, wird sie Hilfsmittel zu etwas Anderem ». Seinem kraftvollen und gesunden Temperament entspringt auch sein starkes Gefühl für die Farbe, das herrliche Colorit, wodurch er sich von der Mehrzahl archäologischer Maler unterscheidet, die auf ihren Paletten, wie es scheint, etwas vom Staube der Jahrhunderte davongetragen haben. *Ebers* erzählt, wie er an der Riviera di Ponente an einem besonders prachtvollen Frühlingsmorgen, als das Grün dieses lieblichen Landstriches in seiner schönsten Frische geprangt, Meer und Himmel in ihrem leuchtendsten Blau gestrahlt hätten, mit *Tadema* zusammen an der Küste gestanden, und dieser, nachdem er lange in entzücktes Betrachten versenkt gewesen, die Aeusserung gethan habe: « Ist es nicht herrlich? Und doch gibt es Thoren, welche sagen, dass kräftige blaue Töne und helles Grün sich nicht gut mit einander vertragen ».

In unserer Zeit pessimistischen Wehklagens, ist es tröstlich wenn man ein so gesundes, verständiges Gefühl zum Ausdruck bringen hört.

Alma Tadema gehört einer alten Bürgerfamilie friesischer Herkunft an und wurde in Dronryp, einem hübschen Dorfe bei Leeuwarden in Holland am 8. Januar 1836 geboren. Er ist auf den Namen Lourens getauft, den Namen *Alma* erhielt er von seinem Pathen, dessen Zuname dies war. Dronryp ist ein reinliches, in flacher Gegend gelegenes Dorf, bewohnt von einem derben, hübschen Menschenschlag; zu der Zeit, wo unser Künstler als Knabe dort lebte, sah man noch viele Leute, besonders Frauen, in ihrer schönen, alten Volkstracht, den malerischen Gewändern aus kostbaren Stoffen mit Gold und Juwelen und alten werthvollen Spitzen. In der Umgebung dieses Dorfes waren auch die einzigen, jemals in Holland entdeckten Ueberbleibsel aus der merowingischen Zeit zu finden. Diese Dinge erregten die Phantasie des Knaben und bewirkten, dass er als Künstler seine ersten Motive dieser wilden, doch an malerischen Stoffen reichen Periode der Geschichte entnommen hat.

Seinen Vater, der Notar gewesen, verlor *T.* schon früh, die Mutter, statt den Hang des Knaben zur Künstlerlaufbahn zu begünstigen, stimmte mit den Vormündern darin überein, Lourens für den Beruf seines Vaters ausbilden zu lassen. Am Gymnasium fand der Junge keinen grossen Geschmack. Nur das Studium der griechischen und römischen Klassiker flösste ihm Interesse ein, und so erwarb er schon in diesen Jahren die Grundlage für seine grossartige Kenntniss der antiken Lebensverhältnisse. Jeden freien Augenblick benutzte er, um zu zeichnen. Eine Zeit lang liess er sich sogar des Morgens ganz früh von seiner Mutter durch Zupfen an einer um seine grosse Zehe geschlungenen Strippe wecken, um seiner Lieblingsbeschäftigung nachgehen zu können, in der ihn keine lehrende Kraft unterstützte; sein Gefühl musste diese Stelle ersetzen. 1851 stellte er sein erstes Bild aus. In seinem Hause hängt ein ebenfalls in jener Zeit gemaltes Selbstportrait des Künstlers. Der Ton desselben ist trocken, hart, unverkennbar aber weist es eine Kraft in der Zeichnung auf, welche bereits die Hand des künftigen Meisters ahnen lässt. Diese Jahre bildeten die Sturm- und Drangperiode in *T's* Leben. Er riss und rüttelte an den Fesseln, welche ihn hinderten, an seiner künsterischen Entwicklung zu arbeiten, bis er in dem aufreibenden Kampfe seine Gesundheit verlor und mit fünfzehn Jahren von den Aerzten für unheilbar schwindsüchtig erklärt wurde. Es schien der Umgebung von keinem Belang, ihm in Anbetracht der vor-

aussichtlich kurzen Lebensdauer ferneren Widerstand entgegen zu setzen; seine Vormünder gaben nach und liessen ihn die ersehnte Künstlerlaufbahn einschlagen. Die erste Bekanntschaft war jene mit dem stiefmütterlichen Geist seines Heimathlandes. Keine Kunstschule, kein Atelier öffnete sich ihm, kein Cimabue hatte ein Auge für das Talent dieses neuen Giotto. Niedergedrückt und verstimmt musste er von Holland nach Belgien, nach Antwerpen gehen. Dort studirte der Sohn eines Freundes seiner Familie. Dort pulsirte frisches Leben; eine Fehde — fast immer das untrügliche Zeichen frischen Lebens, war zwischen den beiden Kunstschulen daselbst entbrannt. Der französischen, pseudo-klassischen Schule unter der Führerschaft von *Louis David*, der als Verbannter dort lebte, stand die belgisch-flämische gegenüber, welche eine Rückkehr zu den Traditionen der alten niederländischen Malerei anstrebte. *T.*, nie dazu angethan, dem Pseudo-Classicismus oder sonst einer Pseudo-Richtung zu huldigen, schloss sich der nationalen Bewegung an und begann seine Studien unter *Wappers*, dem Leiter der genannten Schule. Mit wahrem Feuereifer stürzte er sich auf die Arbeit, um die verlorene Zeit einzubringen, und — genas dabei, wer hätte später wohl je den breitschulterigen, stämmig gebauten Mann, als rettungslos der Schwindsucht verfallen angesehen!

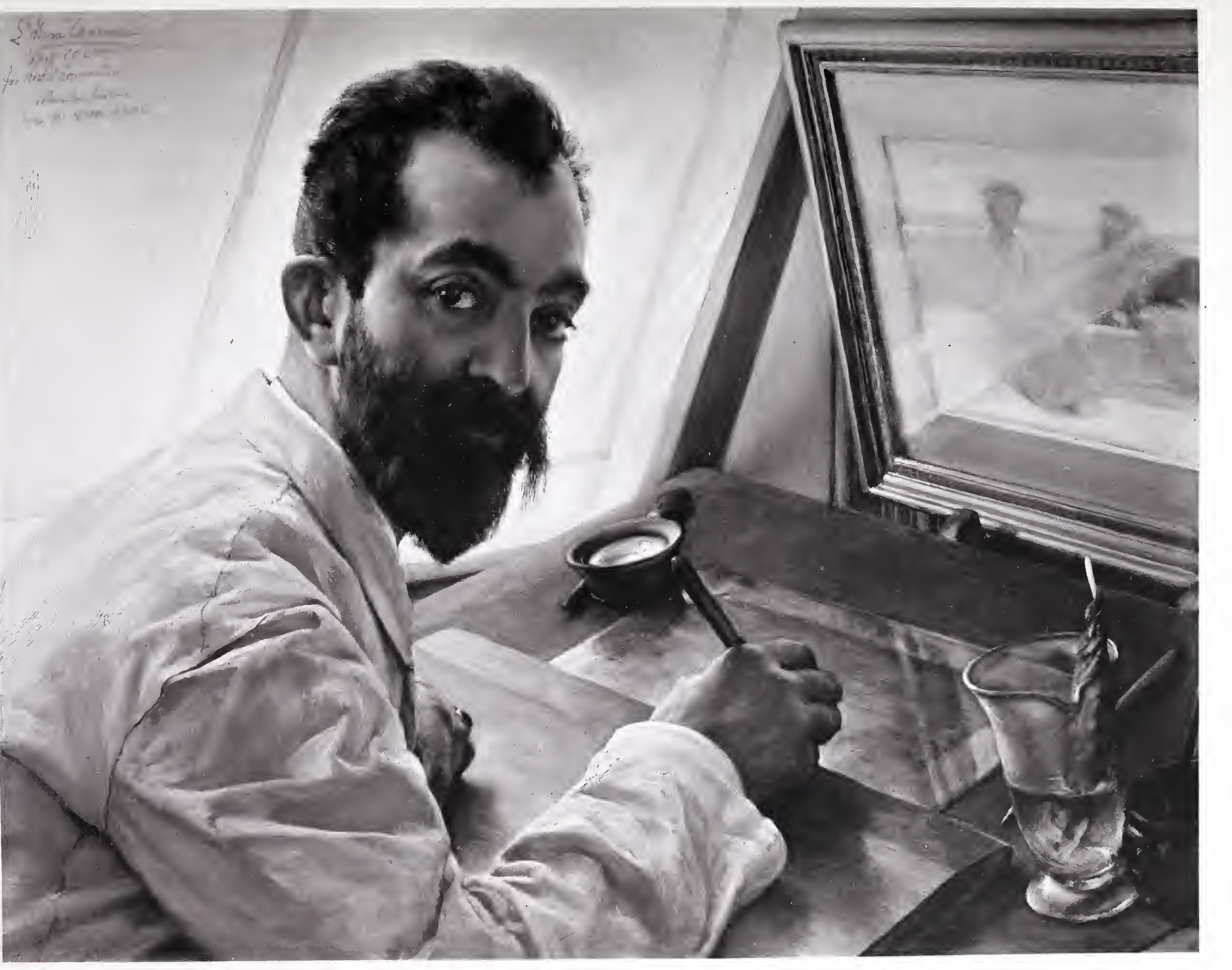
Die Bilder jener Zeit sind fast alle erbarmungslos vom Künstler selbst vernichtet worden; das ist ihm geblieben: noch heute kennt er keine Schonung für irgend ein Stück seiner Arbeit, sobald er findet, dass es nicht vollkommen sei. Mag manches Detail noch so vortrefflich gelungen sein, mag er noch so viele Zeit darauf verwandt haben, erscheint es ihm unzulässig, so verschwindet es erbarmungslos. Er ist strenge gegen sich selbst, frei von kleinlicher Eitelkeit, wie Wenige; ruhig und ohne Bedauern übermalt er seine Figuren und die köstlichen Details; er opfert so die Arbeit von Tagen und Wochen, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen.

Von Antwerpen ging *T.* in das Atelier *Hendrik van Leys'*, des grossen belgischen Malers historischer und archäologischer Bilder; an ihm hatte er einen Lehrer gefunden, wie er ihn damals gerade bedurfte.

Van Leys war zu jener Zeit mit der Ausschmückung des grossen Rathhaussaales von Antwerpen beschäftigt; *T.* half ihm dabei. Die für diesen Zweck gewählten Motive hatte *L.* sämmtlich der niederländischen Geschichte entnommen. Dies führte *T.* zum Studium der alten Chroniken des *Gregor von Tours* und gab seinem schon durch die merowingischen Alterthümer in der Nähe seines heimathlichen Dorfes erweckten geschichtlichen Interesse frische Nahrung. Die dramatisch wirkenden Erzählungen des Chronisten verfehlten nicht, die lebhafte Phantasie des jungen Malers anzuregen, und die üppige Pracht, mit welcher die Grossen jener alten barbarischen Zeit ihr Dasein so verschwenderisch geschmückt hatten, bot ihm ein weites Feld, sein Talent in der speciell ihm zusagenden Richtung zu kultiviren. Noch während er unter der Leitung *Leys'* stand, schuf er (1860) das Bild, welches ihm den ersten Erfolg eintrug: «Die Erziehung der Enkel Chlodwigs». Hier waren schon alle Eigenschaften bethätigt, welche seinen Namen berühmt gemacht haben — die historische und archäologische Korrektheit, die Kraft und Reinheit der Farbe, die einfache, doch wirksame Auffassung des Motives, die vollendet sorgfältige Ausführung nach Art der alten holländischen Schule, vereint mit dem hohen Schönheitsgefühl der mehr modernen französischen Richtung. Er erhielt dafür die erbärmliche Summe von 1600 Francs, während er selbst es auf den bescheidenen Preis von 2500 Francs geschätzt hatte. Von der Zeit an nahm indessen sein Ruhm stetig zu, seine Gemälde wurden factisch mit Gold aufgewogen, er erzielte geradezu riesige Preise.

Er liess darauf hin seine Mutter und Schwester kommen, damit sie bei ihm wohnen sollten; Familienleben ist ihm, der nicht das geringste Talent zum Bohémien besitzt, eine Nothwendigkeit; er muss in einer Atmosphäre von Liebe und Zärtlichkeit leben, um glücklich zu sein und sich frohen Herzens seinem künstlerischen Schaffen widmen zu können. Vier Jahre, nachdem die Mutter zu dem Sohne gezogen war, starb sie, doch hatte sie noch die Freude erlebt, ihn im Besitze der goldenen Medaille zu sehen, die ihm 1862 verliehen wurde. 1863, als er sich in Brüssel niederliess, heirathete er eine französische Dame, die einem Sohn und zwei Töchtern das Leben gab. Der Sohn verstarb, die jüngste Tochter Anna indessen versprach schon früh, eine äusserst begabte Künstlerin zu werden. *T.* blieb in Brüssel bis zum Tode seiner Gattin, das war 1869.

Zum ersten Mal besuchte er Italien nach seiner Verheirathung, um mit eigenen Augen die Wohnstätten jener alten Römer zu sehen, die seinem Geiste fortan so vertraut werden sollten. Er hatte ein Bekanntwerden mit dieser Welt früher absichtlich vermieden, und der



L. Alma-Tadema pinx. — Phot F. Hanfstaengl, München

Portrait.



Aufenthalt gab seiner Kunst denn auch eine veränderte Richtung. Er hielt es für verfehlt, nach Italien zu gehen, bevor nicht die künstlerische Ausbildung zu einer gewissen Reife gediehen war, ein Grundsatz, der durch vielfache Erfahrung vollständig richtig erscheint.

Wie *Ebers* treffend hervorhebt, hatte *T.* bis zu dieser Reise nach Süden nur aus politisch-historischen Quellen, wo das geschichtliche Interesse in den Geschicken und Thaten der Grossen gipfelt, seine Motive geschöpft, sie den Berichten über einzelne hervorragende Episoden aus dem Leben der Beherrscher des alten Frankenreiches entnommen. In Italien und Aegypten fand er jedoch ein nationales Leben von corporativem Charakter, das Jahrhunderte weit zurückreicht und in der ganzen Geschichte dieser Völker deutlich und anschaulich hervortritt. Durch das Studium der römischen und ägyptischen Kulturgeschichte wurde in ihm die Idee angeregt, ein Bild vom Leben dieser Völkerschaften zu geben, wie es in dem täglichen Thun und Treiben der Menschen zur Erscheinung kommt. Aus seiner damaligen Schaffensperiode stammen die ägyptischen Gemälde, z. B. « Wie man sich vor 3000 Jahren in Aegypten unterhielt », worin sich die sogenannten finsteren Aegypter als Leute zeigten, die ebenso gern wie andere Menschen vergnügt sein mochten.

T., der sowohl in Bezug auf Methode wie Auffassung stets originell ist, sucht auch keineswegs seine Inspirationen hauptsächlich aus Skulpturen zu gewinnen, wie die Mehrzahl archäologischer Maler es zu thun pflegen, wodurch bei ihnen die Farbengebung oft kalt und wirkungslos bleibt. Er ist Maler durch und durch, und hält sich beim Studium des Lebens der Alten gänzlich nur an das malerische Element. Die Römer interessirten ihn vornehmlich, zumal jene aus der Zeit der Kaiser vor dem Verfall. Er schilderte die ernste, reiche, mächtige Gesellschaft, die sich mit den Werken des besiegten Griechenland umgab, indem sie obendrein einen Glanz und Luxus hinzufügte, welcher dem strengeren Charakter der griechischen Kunst sonst nicht entspricht. Als *T.* zum ersten Mal unter italienischem Himmel weilte, rief er sich das altrömische Leben im Geiste zurück. Nicht aus Büchern wurde es ihm klar, sondern an den Bau-Denkmälern und an der Landschaft, welche diese umgibt. Gleichsam wie mit Seherblicken erschaute er Alles, sah den Bürger im Hause walten, den Künstler im Atelier beschäftigt und den Handwerker bei seiner Arbeit, sah die Menschen in den Bädern, auf dem Markte. Das Ackergeräth der Bauern, die Netze der Fischer, kurz, Werkzeuge jeglicher Art wurden ihm vertraute Dinge, was allerdings nicht schwer gewesen sein mochte, denn vielfach sind noch im heutigen Italien solche Gegenstände in ziemlich derselben Gestalt in Gebrauch. Er hat mit untrüglicher Divinationsgabe die Spuren der entschwundenen Generationen verfolgt bis in ihr häusliches Leben; er stellt sich die Trachten der Menschen zusammen wie auch ihren Hausrath, ihr Tafelgeschirr; in den lang herabwallenden Gewändern, dem majestätischen Schritte und der ruhigen stolzen Haltung waren es ihm lauter bekannte Erscheinungen. So lebendig, als sei er dabei gewesen, gibt er die Scene wieder, da Lesbia, die träumerisch blickenden Augen weit geöffnet, auf ihrer Ruhebank liegend, den Lobgesängen des liebenden Dichters lauschte, welche sie unsterblich gemacht haben. Und ebenso beim Bilde des Agrippa — ist Einem doch, als müsse er, der denselben gemalt, direct in der Menge jener Bittsteller gestanden haben, die, selber wie Fürsten aussehend, ruhig harren, während der Mächtige, kalt und unnahbar die Stufen seines herrlichen Palastes herabsteigt.

Gar manche Stunde hat der Künstler in der wundervollen Gallerie des Vatican bei der Sammlung jener Porträtbüsten zugebracht, die mit so lebendigem Ausdruck den Typus der Bürger Rom's aufweisen und anschaulich lehren, wie viel wirksamer bei einem Kopfe die Individualität herauszubringen ist, wenn man sich einfach an die Linien des Originals hält und diese nicht der Rücksicht auf Formenschönheit opfert. Er wurde auf diese Weise durch den vielen intimen Umgang mit der Antike so heimisch unter seinen « Freunden aus der klassischen Welt — « his dear ancients » nennt er sie — wie unter den Menschen von heute. Indessen wäre es falsch, einen träumerischen Gelehrten oder trockenen Antiquitätenforscher in ihm zu vermuthen. Wie aus seinen Gemälden ersichtlich ist, verbindet er mit dem Anblick der Dinge sofort im Geiste ihre praktische Benutzung, er weiss den passenden Platz für ein Jedes, so dass Alles gleichsam wie von selbst ein geordnetes Ganzes bildet. Zumeist zeigen die römischen Bilder den Charakter der Ruhe, wie er zu dem würdevollen Römervolke passt. Eines dieser Gemälde stellt indessen einen historischen Moment von ganz episodenhafter Lebendigkeit dar, wie nur irgend eines seiner Motive aus der Geschichte der Merowinger. Das Bild, vielleicht das schönste seiner Werke, gibt eine Schilderung der Scene,

wie Claudius zum Kaiser ausgerufen wird; es ist betitelt: «Ave Caesar, Jo Saturnalia!» Die Composition ist vorzüglich. Der dunklen Masse, welche die Gruppe von Kriegern und Sclaven zur Linken bildet, sind rechts die Gestalten des Claudius und des Prätorianers gegenüber gestellt, der sich vor ihm verneigt, sicher mit einem sarkastischen Lächeln, wie wir errathen können, obwohl wir von dieser Figur nur die Rückseite sehen; den Mittelpunkt des Bildes nehmen die todt am Boden liegenden Körper des unglücklichen Caligula und seiner Anhänger ein. Claudius, der mit vor Entsetzen starren Zügen hinter der Gardine hervorlugt, ist just der Mann, von dem man sich denken kann, dass die Soldaten ihn als Werkzeug für ihre Zwecke zu erwählen beschlossen hatten: denn sie besassen schwerlich schon genügende Menschenkenntniss, um die Lehre, dass ein schwaches Werkzeug oft dem damit Arbeitenden in der Hand zerbricht, auf die menschliche Natur zur Anwendung zu bringen. Leuchtende Farbenpracht, temperamentvolle Auffassung und eine bewundernswerthe archäologische Treue der Darstellung vereinigen sich hier zu einer ausserordentlich originellen Schöpfung der modernen Kunst. Als interessant ist auch der geringe Umfang des Bildes zu erwähnen, welches auf einer so kleinen Leinwand gemalt ist, dass ein Maler von heute kaum hinreichend Raum für eine Butterblume darauf finden würde. *T.* ist jedoch der Ansicht, dass es nicht durchaus einer grossen Fläche bedarf, um ein Gemälde auszuführen: er findet im Gegentheil, dass kleine Dimensionen die Einbildungskraft anregen und das Bild mehr innerhalb der Grenzen des Idealen und Poetischen halten. Zu derselben Klasse von Gemälden gehört auch «Der Tod des Erstgeborenen in Aegypten», worin die Stimmung eines verschlossenen Seelenschmerzes meisterhaft zum Ausdruck gebracht ist. Das Bild zeigt uns den König Pharao mit dem Leichnam seines jungen Sohnes, den er auf seinen Knieen hält. Alle Künste der Magie und Medicin haben sich als vergeblich erwiesen, der Verlust ist den trauernden Eltern nicht erspart geblieben. Der Autor hält dieses Bild sehr werth; er trennt sich nicht davon; es hängt noch heute in seinem Hause. In der Farbengebung weist es die ältere Manier des Künstlers auf, es ist etwas trocken, hart, auch so dunkel, dass er, wenn die Wirkung gut hervortreten soll, eine specielle Licht- und Lampenbeleuchtung arrangiren muss; trotzdem wirkt das Gemälde gross aufgefasst und dargestellt.

Wie schon erwähnt, fühlt sich *T.* von den Römern mehr als von den Griechen angezogen; vielleicht wäre es noch genauer, die Periode, welche er zu illustriren beliebt, als die griechisch-römische zu bezeichnen. Wenn er rein griechische Stoffe behandelt, so sehen seine Griechen häufig wie Römer aus; wir erinnern an die stattlich vornehme Gestalt des Phidias in dem Gemälde «Der Besuch des Perikles im Parthenon». Die Gruppen sind lebendig und wirkungsvoll, indessen sind wir gewohnt, uns die Gestalten der Hellenen schlanker, anmuthiger vorzustellen. «*Sappho*», diese traumschöne Scene mit dem vollen klaren Blau des Himmels und der See ist durchaus griechisch nach Auffassung wie Composition. Auch die «Homer-Vorlesung» ist sehr griechisch. Noch ein anderes, ebenfalls griechisches Thema ist «Pandora». Das unschuldige junge Antlitz der voller Spannung auf die verhängnissvolle Büchse Blickenden, welche den schrecklichen Inhalt derselben nicht kennt, übt eine fascinirende Wirkung auf den Beschauer des Bildes. Sie fesselt unsern Blick ebenso, wie das seltsame Geschenk, welches sie trägt, den ihrigen fesselt. Sonderbar erscheint die Sphinx auf dem Deckel des Gefässes. Wenn man im Reich der Mythe dem Begriff des Anachronismus Raum geben könnte, so dürfte dies als solcher zu bezeichnen sein, doch passt das Emblem so zu der Idee des Ganzen, dass man Unrecht thäte, hier allzu pedantisch kritisiren zu wollen. Was *T.* bei seiner Kunst nie verlässt, ist der Geist edler Würde. Selbst wo er uns ein Bacchanal vorführt, waltet ein Gefühl der Zurückhaltung über seiner Darstellung; die religiöse Begeisterung ist da, auch die Fröhlichkeit; aber die Tollheit ausschweifender Lust wird im Banne plastischer Schönheit gehalten. Es fehlt weder an Leben, noch Bewegung, doch bleibt dies Alles innerhalb der Grenzen des Malerischen. Nirgends verfällt er in's Theatralische. «Tarquinius Superbus» ist ein Bild, das beinahe furchtbar berührt in der Ruhe, die über der ganzen Composition liegt. Das Antlitz der Hauptfigur ist unbarmherzig strenge, von schönem, charakteristischen Ausdruck; die Mohnblüthen dabei sind unvergleichlich, der Künstler selbst hat diese Leistung nie mehr übertroffen, so gross er auch als Meister in der Blumenmalerei dasteht. Im «Pyrrhischen Tanz» hat er vielleicht den höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht; hier ist es ihm durchaus gelungen, die elastische Grazie der griechischen Gestalten wiederzugeben. Die kräftigen Bewegungen, welche die Tänzer in voller Rüstung und mit ihren schweren

Schilden ausführen, sind wunderbar anschaulich zur Erscheinung gebracht. Gleich fesselnd wirkt die belebte Scene « Das Fest der Weinlese », eine seiner berühmtesten Leistungen. Es ist wahrhaft von Licht durchglänzt. Dem Beschauer ist zu Muthe, als fühle er den linden, balsamischen Hauch der Luft, als wären die Marmoraltäre und Broncen greifbare Wirklichkeit, als müsste Musik aus den Instrumenten zu tönen beginnen. Um die vollkommene Durchführung dieser Details genügend würdigen zu können, muss man dieselben als für sich bestehende Einzelheiten betrachten, was immerhin nicht leicht ist, da sie so unzertrennlich vom Ganzen sind. Nichts wirkt als etwas künstlerisch und wissenschaftlich Studirtes. Ueberhaupt drängt sich die archäologische Gelehrsamkeit des Meisters dem Beschauer seiner Werke selten auf. Wir sagen selten, denn dass dies gar nirgends bei ihm vorkäme, können wir nicht mit gutem Gewissen sagen. Hie und da wird sogar durch die ausserordentliche Sorgfalt, welche er dem Beiwerk widmet, die Wirkung seiner menschlichen Figuren etwas beeinträchtigt, niemals indessen lässt er, wie so viele andere Maler, den Beschauer merken, dass er über einen Vorrath von Requisiten verfügt, die er je nach Bedarf aus seinem Schrank hervorholt. Ob sie, wie in einigen Fällen, zu stark hervorgehoben, ob sie dem Hauptzweck untergeordnet sind, überall gehören seine Details in das Motiv hinein, sie berühren nie als ein überflüssiger Aufputz. In der «Weinlese» dienen sie ganz besonders zum Verständniss der eigenartigen religiösen Ceremonie. Dieses bedeutende, in Belgien angefangene Werk wurde in England fertig. In der Zeit zwischen Anfang und Vollendung hat der Künstler die Gattin und den Sohn verloren. Auch wusste er damals bereits aus Erfahrung, dass die Niederlande, obwohl man seine Werke daselbst sehr wohl zu schätzen wusste, ihm doch keinerlei Aussicht auf Anerkennung in der Form substantieller Erfolge böten. England hatte längst eine starke Anziehungskraft auf ihn geübt, und so siedelte er mit seinen beiden Töchtern über. Hier, wo die Angehörigen aller Nationen gleich gut aufgenommen sind, wo den Verbannten, Heimathlosen, Verfolgten ein gastliches Asyl geboten ist, hier fühlte der Künstler sich bald zu Hause. England darf sich rühmen, mehr grosse Adoptivsöhne zu besitzen, als irgend ein Land der Welt. Mit offenen Armen heisst es Jeden willkommen, der ihm ein guter Bürger sein und redlich seine Schuldigkeit im Staate thun will. Und ist er einmal aufgenommen, so wird er auch wie ein Sohn des Landes, nicht stiefmütterlich behandelt; er hat dann ein echtes und rechtes Vaterland erworben. Berühmte Namen sprechen für das Gesagte, wir brauchen nur an Namen zu erinnern wie *Händel*, *Herschel, Kneller, Roubillac, Füssli* (genannt *Fuseli*) und aus neuerer Zeit *Boughton* und *Herkomer*. An dieser Einwanderung, welche durch die Entwickelung der Dinge in unserer Zeit eher gewachsen ist als dass sie abgenommen hätte, werden vermuthlich immer Künstler zahlreich betheiligt sein; die Leute von der Feder empfinden die Verschiedenheit der Sprache mehr oder minder störend, die Sprache der Kunst dagegen ist eine universelle. Was *T.* betrifft, so wurde ihm in Folge seiner speciellen Kunstrichtung der Eintritt in die Reihen der englischen Maler noch minder schwer gemacht, als Anderen. Sind seine Motive auch nicht englisch, so berühren sie doch auch nicht unenglischer, als andere dieser Art, die von englischen Malern gewählt werden.

Bald sollte er an sein Adoptiv-Vaterland noch stärker gefesselt werden. Er verlobte sich mit einer schönen und begabten Engländerin, Miss Laura Theresa Epps, die, selbst Künstlerin, merkwürdiger Weise sich speciell mit holländischen Motiven befasst.

Trotz der Aufnahme als englischer Bürger, trotz bleibendem Wohnsitze in Britannien ist *T.* doch Friese, Niederländer geblieben. Von seiner besten Seite zeigt er sich, wenn er das häusliche Stillleben der alten Römer vorführt, wobei er zuweilen einen Hang zum humoristischen Genre bekundet. Auch seine Vorliebe für Interieurs, seine emsige und sorgfältige Detailbehandlung sind charakteristisch holländische Züge. In seinen Portraits — seit einigen Jahren malt er solche — findet sich dieselbe Geradheit und Aufrichtigkeit der Behandlung, wie sie die grossen deutschen und holländischen Meister aufweisen; streng realistisch und wahrheitsgetreu in der Durchführung aller sichtbaren Einzelheiten, befriedigen seine Portraits doch nicht überall vollkommen im Punkt des geistigen Ausdrucks, im Erfassen des Charakters, jener mehr flüchtigen, feinen Züge, in denen sich die Seele des Menschen offenbart, wie es an den Bildnissen der grossen Venetianer und Toskaner und des der älteren englischen Periode angehörenden Sir *Joshua Reynold's* auffallend ist. *T.* versteht sich nicht gut auf die Beurtheilung der Charaktere. Er selbst ist so bieder und offen, dass er die gleichen Eigenschaften bei Jedermann voraussetzt. Er strebt nicht darnach, die Oberfläche zu durchdringen. Wo seine Bilder tragisch sind, ist die

Tragik nur die eines einfachen menschlichen Grams. Das qualvolle Ringen im Kampf um's Dasein, das Elend, die Armuth und Krankheit darzustellen, betrachtet er als keine geeignete Aufgabe für die Kunst, welche den Zweck hat, das Leben zu verschönern und in die Sphäre des Idealen zu erheben, nicht aber den, den Jammer der Welt in verschärftem Grade fühlbar zu machen. Conservativ in der Politik, dem Socialismus jeglicher Art widerstrebend, hält er so wenig vom Plebs, wie seine Griechen und Römer, und glaubt nicht an die Gleichheit der Klassen. Dies zeigen auch seine Bilder deutlich, sie müssen als aristokratische Kunstwerke bezeichnet werden, die im Hinblick auf ein reiches und gebildetes Publicum gemalt sind. Seine Ansichten über die Kunst, ihre Ziele und Grenzen sind reiflich erwogen, und er ist ihnen allzeit treu geblieben in seinem so schöpferisch reichen Leben. Gebeten, seine Ideen über Kunst, speciell seine Meinung über die moderne Kunst mitzutheilen, antwortete er: «Eine der schwierigsten Aufgaben, welche die Kunst uns stellt, besteht darin, echt malerische und plastisch wirksame Motive zu finden. Viele Maler haben gegen dieses Gebot gesündigt. Natürlich ist der Gegenstand an einem Gemälde von Interesse, doch bildet derselbe nur den Vorwand, den der Maler gebraucht, um sein Bild herzustellen, und es ist daher Unrecht, ein Bild nach seinem Gegenstande zu beurtheilen. Ich habe schon sehr schlechte Gemälde gesehen, deren Gegenstand gut war, und sehr gute, die einen schlechten hatten. In heutiger Zeit wird die Kunst jedoch in der Regel von literarisch gelehrten Leuten beurtheilt, die oft nichts weiter am Gemälde zu sehen vermögen, als eben den Gegenstand. Mir ist noch erinnerlich, dass ein Professor von der Genter Universität mir wiederholt den Rath ertheilt hat, den interessanten geschichtlichen Moment zu malen, wo Wilhelm der Schweiger, im Begriffe, die Niederlande zu verlassen und den grossen Kampf gegen Spanien vorzubereiten, auf die Abschiedsworte der Grafen Egmont und Horn: «Lebe wohl, edler Fürst ohne Land» die Antwort gab: «Lebt wohl, ihr edlen Männer ohne Köpfe». Es lässt sich aber der Sinn einer solchen Scene nicht im Bilde wiedergeben. Hat die Venus von Milo etwa ein Sujet, das in Worten niederzuschreiben wäre? Und doch wird Niemand bestreiten, dass dieselbe eines der grössten Kunstwerke der Welt ist. Was für ein Sujet ist in der Sixtinischen Madonna von *Raphael* dargestellt? In der Extase der Madonna, der ruhigen Heiterkeit der Venus — darin liegt der uns fesselnde Reiz. Durch ihren erhebenden Einfluss auf das Gemüth ist die Kunst auch belehrend, weil sie veredelnd auf den Geist wirkt, und das ist die einzig berechtigte Art, wie sie belehren darf. Nun haben wir die grosse Frage des Modernen in der Kunst, wovon so viel gesprochen wird. Moderne Kunst bedeutet eine Kunst, deren Ausdruck modern ist. Die modernsten Maler sind Die, welchen es gelingt, etwas Gutes hervorzubringen, was dem bisher Geleisteten nicht gleicht und deren Schöpfungen mit den Ideen unserer Tage im Einklang stehen. Ob sie eine Landschaft oder ein Portrait, eine Familienscene, ein historisches Gemälde oder ein Andachtsbild malen, immer müssen sie bestrebt sein, in ihrem Werke Das zu geben, was unsere Zeit bewegt. So herrschen z. B. hinsichtlich des Todes nicht mehr dieselben religiösen Gefühle, wie sie bei den Zeitgenossen *Holbein*'s allgemein waren. Uns würde ein «Todtentanz» nicht mehr Das sagen können, was damals die Welt so daran ergriffen hat.*) Wir schauen mehr nach heiteren Eindrücken aus und ziehen den Sonnenschein einem Sturm vor.»

In Parenthese möchte ich bemerken, dass mir diese Idee von der heutigen Kunst mehr der sonnigen Natur des Redners, als einer genauen Beobachtung der Zeitströmung zu entsprechen scheint. Das Folgende ist indessen völlig wahr:

«Bei der Weltgeschichte genügt uns nicht mehr, was wir von dem König oder dem grossen Feldherrn wissen, wir wollen auch das Volk kennen lernen, über welches der König geherrscht hat, die Soldaten, welche des Feldherrn Siege erfochten. Wir wollen uns gern darüber belehren, wie Hadrian die Wohlfahrt seiner Unterthanen dadurch förderte, dass er sich um ihre Lebensbedürfnisse bekümmerte und ihnen Hilfe angedeihen liess, wo er nur konnte; und wir erkennen gern an, dass ein Marc Aurel, der so viel für die Hebung der sittlichen Anschauungen seiner Zeit gethan hat, den Dank der Menschheit in grösserem Maass verdient, als vielleicht ein Julius Cäsar oder der grosse Alexander. Die moderne Kunst strebt in höherem Grade, als es in vergangenen Zeiten der Fall sein mochte, nach Wahrhaftigkeit, daher der hohle Name Realismus. Manche Leute denken, der Realismus bestehe nur im Malen dessen, was sie sehen; in Wirklichkeit aber ist gemeint, dass das Object natürlicher zur Erscheinung gebracht,

*) Auch ein *Klinger*'scher nicht? Anm. d. Red.



F. Michetti pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Hirtin mit Truthühnern.



in einer der Natur treueren Weise dargestellt werde. Der Anblick der Natur ist ein so vielfach wechselnder, sie ist so originell in allen Gestaltungen, die sie hervorbringt, in jeder Stimmung, welche sie erweckt, dass nicht zwei Menschen in gleicher Weise sehen, fühlen und denken können; folglich bedeutet Naturwahrheit nicht, dass wahrheitsgemäss gemalt werde, was man vor sich hat, denn die Natur ist nicht zu messen. Die Kunst besteht im Wiedergeben eines empfangenen Eindrucks, welcher individuell sein muss; desshalb entscheidet für die Wiedergabe das persönliche Gefühl. Nehmen wir z. B. als Gegenstand der Darstellung ein vollkommen schönes Weib, so wird Einer, von ihren Farben entzückt, ein Bildniss von ihr malen; einen Anderen werden ihre Formen fesseln; er bildet vielleicht eine Statue nach ihr. Welches Kunstwerk ist nun das Wahrheitsgetreuere von beiden? Was die Individuen betrifft, die den Natureindruck empfangen, so sind sie in der mannigfaltigsten Weise von einander verschieden. Es gibt Menschen, die farbenblind sind, während Andere über die Farbe in Extase gerathen können; zwischen diesen beiden Natureindrücken liegen doch sicherlich viele Abstufungen. Sodann haben wir Leute die blind für Formen sind, und wiederum Menschen, die durch den Anblick einer schönen Gestalt in Entzücken versetzt werden. So hat es Künstler gegeben, die grosse Zeichner waren, doch nicht malen konnten, weil sie kein Gefühl für die Farbe hatten, und wenn ein Künstler den Sinn für Formen in überwiegend hohem Maasse besitzt, so wird er Bildhauer».

Es ist immer interessant, einen grossen Sachkundigen über seine Kunst sprechen zu hören; *T.* hat, wie aus dem Vorhergehenden erhellt, seine ganz bestimmten Ansichten hinsichtlich des persönlichen Elements in der Kunst. Diejenigen, welche die kritischen Artikel von Emile Zola gelesen haben, werden sich erinnern, dass dieser einen direct entgegengesetzten Standpunkt einnimmt. Der französische Novellist citirt eine von dem hochberühmten Physiologen Claude Bernard gegebene Definition der Kunst, die beinahe in dieselben Worte gekleidet ist, welche *Tadema* gebraucht hat, und mit der Wendung schliesst: «Ein persönliches Gefühl vermittelt». (Un sentiment que lui est personel.) Obgleich Claude Bernard Zola's Papst ist, hört dessen Unfehlbarkeit hier für ihn auf, und Zola behauptet, dass kein Atom eines persönlichen Gefühls des Künstlers in die Composition eines Kunstwerkes übergehen solle. Das sind zwei völlig extreme Ansichten, wobei wir von derjenigen Zola's bemerken, dass sie mit seinem eigensten Wesen offenbar in Widerstreit steht, denn schwer würde es werden, Zola's Werke zu würdigen, ohne an seine persönliche Eigenart zu denken. So viel ist sicher, dass *Tadema*'s Schöpfungen ohne sein persönliches Empfinden nicht denkbar wären.

Auch über die Ausbildung junger Künstler sprach er: «Ich bin der Ueberzeugung, dass ein Kunstschüler nicht reisen soll. Ist er erst ein Künstler, sich seiner Ziele, seines Werthes und dessen, was ihm fehlt, bewusst, so kann es ihm sicher von Nutzen sein, die Werke grosser Meister zu besichtigen, weil er ihnen dann Verständniss entgegen bringen und im Stande sein wird, Das, was ihm für seine künstlerische Entwicklung nothwendig erscheint, herauszufinden . . . . Das Geheimniss meines Erfolges in der Kunst besteht darin, dass ich stets meinen eigenen Ideen treu geblieben, dass ich meinem Kopf gefolgt bin und nicht die Werke Anderer nachgeahmt habe. Um Erfolg im Leben zu erringen, muss man vor Allem sich selber treu sein, und ich darf von mir sagen, dass ich dies gewesen bin».

Glücklicherweise — für ihn und die Welt — hat er sich vom Erfolg nicht beirren lassen. Seine Gewissenhaftigkeit, seine strenge Selbstkritik sind womöglich im Zunehmen begriffen; er bleibt stets eingedenk des «noblesse oblige». Selbst heiter und sonnig wie seine Kunst, hasst er nur Eines gründlich, und das ist liederliche Arbeit. Natürlich hasst er sie am gründlichsten auf seinem eigenen Kunstgebiet, wo sie ihm eben am greifbarsten vor Augen tritt. «Ich liebe meine Kunst zu sehr,» sagte er, «als dass ich es mit ansehen mag, wie sie verpfuscht wird. Ich werde wüthend, wenn ich halbe Arbeit sehe und das urtheilslose Publicum sich davon anlocken lässt».

Von seinen Gemälden, von der Weise, wie er seine Theorien durchführt, spricht er selten. Lebenswarm und modern zu sein, trotz seiner alterthümelnden Richtung, das ist der Grundton seiner Kunst. Mit dem ihm zu Gebote stehenden hohen wissenschaftlichen Verständniss verbindet er vorzüglichen Geschmack, tadellose Ausführung. Es ist ein Vergnügen, ihn beim Malen zu beobachten, zu sehen, mit welcher Sicherheit er arbeitet. Die technische Behandlungsweise ist so fein, wie die Verzierungen eines mittelalterlichen Messbuches. Das Muster eines Thongefässes, die Bordüren an den Kleidern der Frauen, der Schmuck den sie tragen, Alles ist so

sorgfältig gemalt, als wäre es durch ein Vergrösserungsglas studirt. Die vollendete Ausführung eines jeden einzelnen Bestandtheiles seiner Compositionen ist staunenerregend, und wunderbar natürlich sind die Stoffe auf seinen Gemälden nachgeahmt.

In den Genuss, welchen der Anblick seiner Bilder gewährt, mischt sich ein erhöhtes Gefühl von Lebensfreude, und hierauf beruht zum nicht geringen Theil die reizvoll anziehende Wirkung auf den Beschauer. Und es ist etwas Schönes um dieses Gefühl, denn es entzieht den Menschen zeitweilig dem Bereich des Gewöhnlichen, des Trostlosen, der dumpfen Alltäglichkeit und Prosa. Um alle Werke *Tadema*'s auch nur herzuzählen, würde der für diese kurze Arbeit gesetzte Raum nicht reichen; es sind ihrer fast dreihundert. Die Sammler, welche seine Gemälde kaufen, sind vor Täuschungen hinsichtlich der Zeit ihres Entstehens bewahrt, da der Künstler dem löblichen Gebrauch der Musik-Autoren folgt und seine Werke der Reihe nach nummerirt. Seine Bilder können oberflächlich classificirt, in drei Gruppen eingetheilt werden — die griechisch-römische, die ägyptische und die merowingische; jede derselben repräsentirt eine der verschiedenen Perioden seiner Entwicklung, von seiner früheren, etwas trockenen Manier, bis zu seiner jetzigen reichen, farbenglühenden Behandlungsweise. Viele seiner Schöpfungen dieser Art, besonders unter den griechisch-römischen, sind weniger durch eine dramatisch-packende Situation ausgezeichnet, als vielmehr durch eine schlichte, natürliche Anmuth und Lieblichkeit der Composition und Farbenstimmung. Was für ein Kunstwerk könnte wohl einfacher und vollendet schöner sein, als das bekannte Bildchen, welches *Ebers* zu seiner Novelle «Eine Frage» inspirirt hat? Ein junges Mädchen sitzt auf einer Marmorbank, welche die Aussicht auf das tiefblaue Meer gewährt, und neben ihr lehnt ein Jüngling, der voller Spannung ihre Antwort auf sein heisses Liebeswerben erwartet. Er hat übrigens das Thema öfter behandelt; es ist so beliebt bei den Käufern seiner Bilder, dass er schon durch das beständige Gesuch, Etwas in derselben Art zu malen, der Idee überdrüssig geworden ist. Zum Capitel der eigenthümlichen Neigung des kaufenden Publicums, Doubletten zu bestellen, sei hier eine vielleicht noch nicht bekannte Anecdote erwähnt. Als *T.* seine «Audienz bei Agrippa» vollendet hatte, wünschte ein reicher Amerikaner eine Replik des Bildes zu haben. Der Künstler verweigerte dies, erklärte sich aber bereit, ein anderes Gemälde im gleichem Styl auszuführen. Der Käufer beharrte indessen darauf, genau das gleiche Bild zu haben, worauf *T.* versprach, ein Bild «Nach der Audienz» zu malen. Auf diesem, in der That benannt «Nach der Audienz», waren alle Personen, die daran theilgenommen, so dargestellt, dass sie dem Publicum den Rücken zukehren. Das Bild war so glänzend gelungen, die Malerei so meisterhaft ausgeführt, dass der zuerst etwas verstimmte Käufer schliesslich entzückt davon war.

Würde es nicht allzu paradox klingen, so könnte von *Tadema* gesagt werden, er sei ein Holländer, in welchem zugleich ein Japaner stecke und der im Wege der Seelenwanderung schon einmal zur Zeit der Kaiser aus dem Hause der Flavier in Rom existirt haben müsse. In seinen Malereien macht sich hie und da eine an die japanische Manier streifende Freiheit von conventionellen Gesetzen bemerkbar. Es kommt ihm bei der Placirung der Figuren nicht auf einen Verstoss gegen die academischen Vorschriften an; er erachtet es auch durchaus nicht als nothwendig, dass die Haupthandlung den Mittelpunkt des Gemäldes einnehme. Als er einmal von deutschen Malern hierüber interpellirt wurde, wies er auf *Kaulbach*'s «Hunnenschlacht» hin, welche er für eine der schönsten modernen Compisitionen hält, und fragte, ob hier denn nicht auch das Hauptinteresse seitwärts und nicht direct in der Mitte zu finden sei?

Das Haus *Alma Tadema*'s, zu dem der Entwurf von ihm selbst herrührt, ist ein Wunderwerk an decorativer Schönheit. Er besitzt die Eigenthümlichkeit, dass er Allem, was er sagt und thut, den Stempel seiner Eigenart aufdrückt; kein Wunder also, dass er dieselbe auch seinem Hause aufgeprägt hat. Besser als hier hat sich Diderot's Ausspruch: «Le milieu explique l'homme, l'atelier commente l'oeuvre» niemals bewahrheitet. Alte und neue Zeiten, Ost und West, Nord und Süd, haben Erzeugnisse liefern müssen, dieses anmuthige Heim auszustatten, aber über dem Allem hat die ordnende Hand des Besitzers gewaltet, und die Eigenart eines jeden Dinges wusste der Meister seiner individuellen Idee gemäss zu benutzen. Was Jemand, der es in einem Katalog aufgezählt fände, für ein heterogenes Gemengsel erklären würde, ist so ein harmonisches, wohl in einander gefügtes Ganzes geworden. *Alma Tadema*'s Haus ist so wenig in einer der bestehenden Stylrubriken unterzubringen, wie seine Gemälde.

DIE ROMANISCHEN NATIONEN
AUF DER III. MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNG

VON

H. E. VON BERLEPSCH.



C. W. Allers. Umberto.*)

Zunächst Frankreich, das auch heuer wieder durch ein ansehnliches Contingent von Bildern vertreten war. Vertreten? — Ich glaube kaum, dass man in Frankreich allgemein zustimmend sagen würde: «Diese Abtheilung vertritt die französische Kunst im wahren Sinne des Wortes, denn es fehlt dies, es fehlt das; von jenem, was wir für das Beste halten, habt Ihr überhaupt nichts!»

Das ist wahrscheinlich, oder sagen wir gewiss das Zutreffende, denn man darf nicht glauben, dass Münchens Bedeutung in Paris vorerst so angeschlagen wird, wie viele es in der Isarstadt gemeiniglich anzunehmen belieben. Man weiss, dass es in München um billiges Verdienst Medaillen einzuheimsen giebt, man weiss, dass man dort eventuell noch absetzen kann was an der Seine bereits etwas übergestanden ist, man weiss auch vielleicht, aber blos vielleicht, dass eine ansehnliche Truppe von Malern schmachtend und liebäugelnd die Kinder Lutetiens behandelt und um jedes Augenzwinkern froh ist, — man bemisst vielleicht danach auch den Grad von Gentilesse, den man jeweilen zu verausgaben hat und der stets mit unterthänigem Danke angenommen wird.

Was uns die Franzosen diesmal sandten, ist wie gesagt, für ihre Verhältnisse, ihre Ansprüche nicht gleichbedeutend mit dem Höchsten, Besten ihrer Leistungen, aber es ist immerhin Vorzügliches, es ist vor allem Kunst, ernste, gewollte Kunst, an deren Resultaten man sieht, dass die Leute viel, viel mehr gelernt haben, als das so durchschnittlich bei unseren jetzigen Olymp-Antheilschein-Besitzern der Fall zu sein pflegt. Das ist sehr traurig, aber es ist wahr und wenn kürzlich in einem grösseren süddeutschen Blatte die Behauptung aufgestellt wurde, die Zeit stehe vor der Thüre oder sie sei schon da, wie die Franzosen in künstlerischer Beziehung bei uns in die Schule gingen, so muss man wohl oder übel annehmen, dass der Kunstgelehrte einen praktischen Beitrag zu dem biblischen Worte gab: «Wen Gott strafen will, den schlägt er mit Blindheit!»

Der Unterschied zwischen uns und jenen ist, von der allgemein grösseren Begabung ganz abgesehen, der im Maasse des eigentlichen Könnens. Wer dort für einen Künstler gelten will, muss etwas gelernt haben; bei uns ist das unter den jetzigen Verhältnissen nicht immer zutreffend. Die grössten Revolutionäre auf dem Gebiete der Kunst in Frankreich zwingen stets zur Achtung durch das Maass des positiven Wissens, welches bei ihnen die Basis bildet. Unsere Revolutionäre haben gute Einfälle, aber bei der Ausführung haperts oft, und desswegen muss in erster Linie in der Art der künstlerischen Vor-

*) Aus *C. W. Allers, Capri;* Verlag von Franz Hanfstængl Kunstverlag A.-G., München.

bildung Wandlung geschaffen, auf viel breiterer Grundlage vorgegangen werden, sollen andere Durchschnitts-Resultate als bisher erzielt werden. Wir sind ja in dieser Hinsicht zum Theil geradezu in ärmlichen Verhältnissen. Schaut man die Münchener Akademie an, den verschwenderisch aussehenden Prachtbau, in dem der meiste und beste Raum für Professoren-Ateliers verwendet ist, während die Lernenden zusammengepfercht werden so stark es nur geht*), weiss man, mit wie kärglichen Mitteln der Unterricht sich durchhelfen muss, so schwindet gar vieles von dem äusserlichen Pomp und man fragt sich vielleicht: Wozu die prunkende Hülle, wo doch in erster Linie der Kern einer gründlichen Reform bedürftig, in hohem Grade bedürftig gewesen wäre!

Man glaubt in München durch das möglichst starke Heranziehen der Ausländer zu den Ausstellungen der eigenen Kunst auf die Beine zu helfen. Dass diese Maxime nicht allemal die richtige ist, geben all jene zu, die kein directes Interesse irgendwelcher Art am Zustandekommen des «internationalen Kunstmarktes» haben. Als ob ein möglichst grosser Markt gleichbedeutend wäre mit der Hebung des eigenen Könnens! «Erst etwas richtiges lernen und dann schauen wie Andere es machen», das wäre vielleicht das richtige Prinzip. Dennoch hat es vorerst in München — allgemein wenigstens, einzelne Ausnahmen existiren Gott sei Dank auch da — wenig Aussicht auf Einführung; zunächst heisst es noch immer «Schaut wie andere es machen und richtet Euer eigenes Thun danach!»

Wer wollte da gegen den Strom zu schwimmen versuchen! Doch kehren wir zurück zu den Franzosen, welche diesmal nicht blos durch Repräsentanten der modernen Kunst vertreten sind, sondern auch durch mancherlei Bilder von Veteranen oder durch Namen längst von der Tafel der Lebenden Gestrichener. Von Letzteren, die allem Anscheine nach hauptsächlich von Händlern, nicht von Künstlern, und aus Verkaufsspekulation nach München gesandt wurden, hätte füglich die Hälfte wegbleiben können oder müssen, wenn eben in München die Verhältnisse anders lägen, als es thatsächlich der Fall ist. Was wollen wir auf einer modernen Ausstellung mit einer sentimentalen Liebesscene zwischen zwei theaterhaft costümirten Figuren, selbst wenn der Name *Narcisse Diaz* darunter steht, was mit den geleckten Figuren eines *Boulanger*, was mit dem faden, abgeschmackten «Sieg der Liebe» von *Léon Perrault*, einem Dinge, wofür die Bezeichnung »süsslich» das schmeichelhafteste und zarteste Epitheton ist! Man musste eben eine ganz grosse Reihe von völlig werthlosem Zeuge mit in Kauf nehmen um die paar *Troyon's Daubigny's Corot's etc.* zu bekommen, die geistreich empfunden und künstlerisch gemacht, ungefähr einen Begriff davon gaben, was diese Maler für feinfühlige Naturen waren.

Sie vertraten indessen das künstlerische Frankreich der vierziger, fünfziger und sechsziger Jahre nur in ganz verschwindend kleinem Maasstabe; es waren Bilder, die zum grösseren Theile von den Autoren niemals für grössere Ausstellungen bestimmt worden wären und an denen heute mehr der Name als die That bezahlt werden soll. Einem dieser Bilder — d. h. ein Bild kann man es kaum nennen, da es lauter einzelne, unter sich in gar keinem Zusammenhange stehende Figurenstudien (Soldaten aus der Revolutionszeit) enthält — ist denn auch das Loos beschieden gewesen, in die königliche Gemäldesammlung der Neuen Pinakothek zu wandern, um dort mit ganz wenigen weiteren — anders lässt sich die Sache nicht deuten — die französische Kunst zu vertreten. Das Ding ist ein alter Ladenhüter und stammt von dem bereits 1860 verstorbenen genialen *Auguste Marie Raffet* her, welcher den Tapferen der Revolution seine Thätigkeit weihte. Vielleicht kaufte man es als Rarität, da *Raffet* seine Arbeiten mehr durch lithographische Vervielfältigung und Radirungen in die Welt brachte als durch gemalte Bilder. Bekannter Maassen besitzt die gleiche Gallerie das einzige auf dem Continente existirende Bild von *Wilkie* — wollte man

*) Gelegentlich der grossen winterlichen Maskenkneipe der Akademiker, über welche an dieser Stelle ausführlich berichtet wurde (ein Fest auf dem Meeresgrunde), colportirte man unter anderem eine Kneip-Zeitung, welche in humoristisch-satirischer Weise die auch an diesem staatlichen Institute bestehende Ausländer-Bevorzugung köstlich schilderte durch Darstellung des Raumes einer Malclasse. Darnach existirt dort ein breites geräumiges «Parterre für Ausländer»; die erste, an den Wänden und über den Fenstern hinlaufende Gallerie ist «Für Deutsche», ein zweiter, beinahe unter dem Plafond befindlicher Steig «Für Bayern», der Verkehr von unten nach oben wird durch Krahnen bewerkstelligt, ausserdem haben die Bewohner des untersten Raumes das Recht, sich jeden beliebigen Platz zu wählen, wenn sie es wünschen, wogegen es den Gallerie-Insassen verboten ist, niederzusteigen. Da die Humoreske aus der Mitte der akademischen Jugend kam, so mögen wohl greifbare Umstände die Veranlassung dazu geboten haben.



F. Pradilla pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

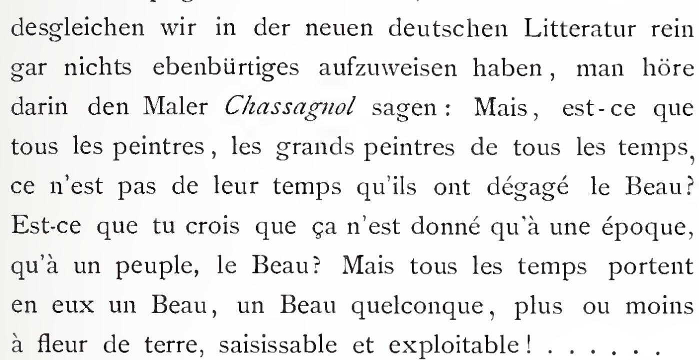
Prozession.





ihm in den Soldaten *Raffet*'s etwas ebenso seltenes beigesellen?

Zwischen diesen und den modernen Franzosen liegt eine grosse Spanne Zeit, in der sie längst durchmachten, was bei uns heute als Gährungsprozess die einen in Begeisterung versetzt, die anderen zu einem grundlos absprechenden Urtheil veranlasst. Das Moderne! Wie lange ist es her, dass dieses Wort bei uns existirt und wie lange schon, dass es an der Seine die Geister bewegte? Man lese Manette Salomon von den Goncourts, einen der besten Künstlerromane, die überhaupt geschrieben worden,



desgleichen wir in der neuen deutschen Litteratur rein gar nichts ebenbürtiges aufzuweisen haben, man höre darin den Maler *Chassagnol* sagen: Mais, est-ce que tous les peintres, les grands peintres de tous les temps, ce n'est pas de leur temps qu'ils ont dégagé le Beau? Est-ce que tu crois que ça n'est donné qu'à une époque, qu'à un peuple, le Beau? Mais tous les temps portent en eux un Beau, un Beau quelconque, plus ou moins à fleur de terre, saisissable et exploitable! . . . . . .

Je sais bien, le costume, l'habit noir! On vous jette toujours cela au nez, l'habit noir! Mais s'il y avait un Bronzino, dans notre école, je reponds qu'il trouverait un fier style — dans un Elbeuf. Et si Rembrandt revenait . . . crois-tu qu'un habit noir peint par lui ne serait pas une belle chose? Jl y a eu des peintres de brocard, de soie, de velours, d'étoffes de luxe, d'habits de nuage. Eh bien! il faut maintenaut un peintre du drap: il viendra . . . et il fera des choses superbes, toutes neuves, tu verras, avec ce noir d'affaires de notre vie sociale. Ah! cette question-là, la question du moderne, on la croit vidée, parce qu'il y a eu cette caricature du vrai de notre temps, un épatement de bourgeois: le réalisme! parcequ'un monsieur a fait une religion en chambre avec du laid bête, du vulgaire mal ramassé et sans choix! du moderne . . . bas, ça me serait égal, mais commun, sans caractère, sans expression, sans ce qui est la beauté et la vie du Laid dans la nature et dans l'art: le style! Et puis quoi, le Laid? ce n'est qu'une ombre de ce monde-ci, si vilain qu'il soit. A côté de la rue, il y a le salon — à côté de l'homme, il y a la femme, la femme moderne. Je te demande si une Parisienne, en toilette de bal n'est pas aussi belle pour les pinceaux que la femme de n'importe quelle civilisation? . . . Ah! les lisières, les éxemples, les traditions, les anciens, la pierre du passé sur l'estomac! . . . Ah, je sais, il y a des articles de rêveurs, des enfileurs de phrases à sang blanc pour vous dire qu'il faut s'abstraire de son époque, remonter au répertoire du canon ancien des sujets et de l'intérêt! L'hiératisme alors! Des forces enfoncées par la vapeur et 1789! . . . ça rentre dans les individus métempsycosistes et transposés qui ont besoin que les choses ou les gens aient cinq cents ans sur le dos pour leur trouver de la noblesse, de l'actualité ou du génie. Le dix-neuvième siècle ne pas faire un peintre? Mais c'est inconcevable. . . . Je n'y crois pas. Un siècle qui a tant souffert, le grand siècle de l'inquiètude des sciences et de l'anxiété du Vrai . . . Un Prométhée raté, mais un Prométhée, un Titan si tu veux, avec une maladie de foie . . . un siècle comme cela, ardent, tourmenté, saignant avec sa beauté de malade, ses visages de fièvre, comment veux-tu qu'il ne trouve pas une forme pour s'exprimer, qu'il ne jaillisse pas dans un art, dans un génie à trouver et qui se trouvera! etc. etc.

Das ist geschrieben im Anfang der sechziger Jahre, wo wir eine Kunst hatten, die auch den Franzosen im-



ponirte, aber wo wir von den Regungen einer neuen Zeit ausser dem Baue von Eisenbahnen kaum etwas anderes verspürten als die Einführung von Gaslaternen an Stelle der alten Oellampen und Abschaffung der singenden Nachtwächter in den Städten.

Wo eine solche Gährung von innen heraus sich entwickelte, musste sie nothgedrungenerweise auch eher zur Klärung führen als da, wo die Tradition lediglich im Kampfe lag und liegt mit importirten Triebkräften, denn noch sitzen wir in Deutschland zum guten Theile auf dem Stuhle des Grossvaters und nehmen die Erzählungen aus seiner Zeit nicht als ein vergangen Stück Culturgeschichte, sondern als etwas noch heute zu Recht bestehendes. Daher denn auch anderseits die manchmal brutale Art der Vorwärtsdränger — es geht eben nicht anders; desswegen steht der Fortschritt in schlechtem Rufe, der selbständige, unnachsichtliche; er säuselt seine Melodien nicht in die Welt, er schmettert sie hinaus und wo zwei schmetternde Elemente aneinander gerathen, gibt's Trümmer, in der Kunst ebenso wie im übrigen Leben.

Charakteristisch für die französische Kunst ist es aber, dass neben dem Radikalismus der Neuzeit die geklärte Ruhe künstlerischen Schaffens vollberechtigt, hochgeachtet einhergeht und noch heute tagtäglich Werke liefert, welche die Anerkennung Aller haben. Neben dem ungestümen *Besnard*, dem wuchtigen *Roll* begegnet man den klassisch feinen Schöpfungen eines *Puvis de Chavannes*, eines *Olivier Merson* u. A. Schaut man beispielsweise die neuesten Grands prix de Rome an, so weht darin freilich ein gewisser akademischer Geist; aber die Arbeiten eines *Lavalley*, eines *Déchenaud* als Maler, eines *Lefebvre*, *Desruelles*, *Sicard* als Bildhauer sagen es deutlich, dass diese jungen Männer mit einem grossen Kapital von Können in die Welt hinaus gehen, dass sie, mögen sie von welcher Strömung immer erfasst werden, den soliden Unterbau einer gediegenen Bildung in sich tragen, der das wirklich künstlerische Element immer als wichtigster Faktor unterstützen muss.

Wir begegneten in der Münchener Ausstellung einer stattlichen Zahl bekannter französischer Namen, auch solchen die zwar nicht gallischen Ursprunges sind, ihren Leistungen nach aber im guten Sinne doch dahin gezählt werden müssen. Von jenen Extremen, die heute bei uns eine so grosse Rolle spielen, war nichts zu entdecken, dafür viel Erfreuendes. Wenn dieses nicht allemal erwärmend wirkte, so können die Künstler an der Seine nichts dafür; sie arbeiten nach ihrem Sinne und wissen vielleicht gar nichts von dem Dinge was bei uns so oft genannt wird, «das deutsche Gemüth» nämlich, für dessen Befriedigung *Marlitt* und Compagnie, sowie deren Nachkommenschaft das Beste hergaben, was sie zuwege zu bringen im Stande waren, von anderen Lieblingen unseres Publikums nicht zu reden.

So traurig es zu sagen ist, wahr ist es eben doch, dass der wirklich feine Geschmack in Deutschland nur spärliche Wurzeln treibt, dass dagegen die litterarischen und künstlerischen Engros-Materialwaarenhandlungen die besten Geschäfte machen. Mögen unsere Nachbarn jenseits der Vogesen in staatsmännischen und militärischen Dingen hinter den rechtsrheinischen Völkern (worüber die Entscheidungen, je nach der Beschaffenheit der Zeit ja schon sehr verschieden ausgefallen sind,) zurückstehen — es giebt im Leben auch noch andere als blos diese Dinge, welche sich vom besten Schulmeister und wär er selbst ein geadelter Professor, nicht immer verlangen, noch weniger aber eintrichtern lassen, und das ist die Freude am Schaffen des künstlerisch Schönen und Vollendeten. Dass uns darin die Franzosen weit voraus sind, wer wollte es leugnen ausser etwa einer und der andere der eben nichts besseres kennt als das Gewohnte

des eigenen engen Bannkreises. Mancher Deutsche hat durch anhaltenden Pariser Einfluss vielleicht dies, jenes angenommen, was die Lebenserscheinungen ebenso wie die künstlerische Aeusserungsweise dort geschmeidiger, liebenswürdiger, feiner erscheinen lässt als es so durchschnittlich bei uns der Fall ist. Erscheinungen der Ausstellung beweisen es, *Edelfelt* zum Beispiel, *Lulu Breslau, Dora Hitz* etc. etc.; bei uns aber, die wir als Wahrzeichen den Maasskrug verehren, das nachmachen zu wollen was dort in Fleisch und Blut sitzt — das kann nur Schwachköpfen einfallen. Wer unter den deutschen Künstlern das Zeug hat, etwas zu sein, der steht eben auf eigenen Füssen. Und wie in der bildenden Kunst so ist es im übrigen Leben — die Pariser Toilette ist noch heute die Königin der Mode. Ist auch das Urtheil ein wenig stark aufgetragen, was gelegentlich französischerseits über deutsche Moden fiel, so hat es doch einen Kern von Wahrheit in sich. Es sagte nämlich Jemand, die deutschen Damen trügen wohl allerlei Toiletten, indessen mache es doch mehr den Eindruck als ob sie sich bekleideten um nicht in Eva's Costüm herumzulaufen. Und wir — ach ja, wir haben doch auch unsere Mode-Eigenthümlichkeiten! Haben wir nicht die weltberühmten Gigerl in Civil und Nicht-Civil? Nein, gestehen wir es nur ganz ehrlich und ohne Neid ein: Was der tolle Anatole in der Manette Salomon sagt, ist noch immer wahr, mögen auch Geschichten wie Spionenriecherei und andere Dummheiten nebenherlaufen; wir könnten vielleicht gleichwerthige Parallelen erzählen. Jene Worte aber, bei der köstlichen Scene im Jardin des plantes gesprochen, lauten: Paris, Messieurs les Anglais, voilà Paris! C'est ça, c'est tout cela — une crane ville . . . j'en suis et je m'en flatte! Une ville qui fait du bruit, de la boue, du chiffon, de la fumée, de la gloire et de tout! Du marbre en carton-papier, des grains de café avec de la terre glaise, des couronnes de cimetière avec de vieilles affiches de spectacle, de l'immortalité en pain d'épice, des idées pour la province et des femmes pour l'exportation! Une ville qui remplit le monde . . . et l'Odéon quelquefois! Une ville où il y a des dieux au cinquième, des éleveurs d'asticots en chambre et de professeurs de thibétain en liberté! La Capitale du Chic!

Welch köstlich selbst-kritisirender Humor liegt nicht darin und welche Selbstschmeichelei zugleich! Ja — Chic — Chic — wir haben kein deutsches Wort dafür und — seien wir stolz, die Franzosen haben keines für «Gemüthlichkeit.»

Man sagt, natürlich überzeugt von der eigenen Tugendhaftigkeit, die Franzosen seien frivol. Vielleicht, je nachdem, sagen wir: Relativ, denn neuerliche Sittenprozesse in dem tugendsamen Deutschland haben gezeigt, dass auch da etliche räudige Schafe herumlaufen, womit nicht gesagt sein soll, dass die Tugend nicht ursprünglich überhaupt bloss im Lande zwischen Rhein und Donau zu Hause gewesen sei; von der Spree berichten leider die alten Autoren nichts — thäten sie es, so wäre es gewiss nur Schönes und Gutes, Sittsames und Tugendhaftes. Ich muss nun daran denkend eingestehen, dass ich unter den modern deutschen Bildern, die sich mit Episoden des Evangeliums befassen, bis jetzt noch nichts gesehen habe, was an die feine Stimmung des Bildes von *Demont Breton* hingereicht hätte, wo in einem reich mit Lilien bestandenen Garten der Nährvater Joseph an der Hobelbank steht und Maria, das Kind auf dem Arme, neben ihm sitzt. Die Sonne steht tief, ihre Strahlen umspielen den Blumenflor des Gärtchens, die Ziegel des Daches erglühen förmlich —



es ist Abend, ein stiller friedlicher Abend, durch keinen Missklang gestört. Ja, die frivolen Franzosen, die so gar kein «Gemüth» besitzen! Aehnlich hätte es vielleicht *Ludwig Richter* gemacht. Vom gleichen Künstler war noch ein ander Bild da. Es zeigte eine weibliche Gestalt, die über die Hecke eines pflanzlich verwilderten Winkels ob der strohgedeckten Hütte einem Davonziehenden nachblickt, vielleicht nachweint. Das ist in den Augen vieler gewiss recht sentimental, aber nichts destoweniger passirt es doch alle Tage. Gut gemacht war es obendrein auch noch und wäre vielleicht mancher achselzuckende froh, wenn er es so machen könnte. *Dagnan Bouveret* stellte eine Madonna aus, die, in ein langes, weisses, sackartiges Gewand gehüllt und unter einer sonnenbeschienenen Weinlaube spazirend, beinahe an mittelalterlich-romanische Typen dieser Figur erinnerte. War das Caprice des trefflichen Künstlers? Vielleicht, dennoch wirkte das ganze durch seine schlichte Einfachheit so, dass wohl kaum ein Kleriker sich scheuen würde, es als Altarblatt anzuerkennen. *Dagnan* ist einer jener beneidenswerthen, die ihre Augen nicht blos als physikalisches Werkzeug benützen, sondern das Gesehene auch in gemalte Poesie umzusetzen verstehen. Er malt wahr und weiss der Wahrheit jenen seltsam packenden Stempel zu verleihen, der sie als etwas hohes erscheinen lässt und mit dem Begriffe des Trivialen absolut nichts gemein hat. Er, wie nicht viele Andere besitzt in seinen Werken eine wahrhaft noble Art der Verschmelzung von Idealismus und Realität. In seinen zum Wallfahrtsorte ziehenden bretonischen Bauern ist er eben so wahr und gross zugleich wie in seinen Conscribirten, den Recruten, die singend und fahnenschwingend durch die Strassen ziehen, seine Madonnen sind menschliche Erscheinungen und Gottesmütter zugleich, es sind Erscheinungen, die nicht erst des Heiligenscheines als Legitimation bedürfen. Dabei ist ihm kein Gebiet unerschlossen. In München hieng z. B. neben der Madonna ein wundervolles Landschafts-Bild, ein thaufrisches Waldthälchen mit durchrieselndem Bache darstellend. Bedauerlich ist nur, dass gerade das Beste solcher Meister in den seltensten Fällen nach München kommt! Paris genügt ihnen eben, was brauchen sie sich da lange um die Scharwenzelei des Auslandes bekümmern, die ihnen höchstens belächelnswerth erscheint.

Ein stimmungsvolles, schönes und nobel empfundenes Ding war die Geburt Christi von *Gari Melchers*! Obschon es in seiner ganzen Art nichts, gar nichts von der religiöstypischen Darstellung des Vorganges in sich trägt, ist es dennoch ein von reinstem religiösem Empfinden durchwobenes Bild, das neben diesen Qualitäten ausserdem feinste künstlerische Anschauung verrieth. Maria und das Kind ruhen im kahlen Vorraum eines ärmlichen Hauses, Vater Joseph kniet daneben, der Schein einer Stalllaterne beleuchtet das ganze, über dem eine Weihe eigener Art liegt. *Edelfelt* illustrirte eine finnische Sage, wo Christus eine Sünderin zur Reue bewegt, ein Bild, bei dem die coloristischen Eigenschaften das Inhaltliche entschieden übertrafen, *Pierre Agache* vertrat mit einer Verkündigung das religiöse Element in seiner mehr oder weniger traditionellen Form. *Gérôme*'s Bethsabe ist offenbar ein älteres Bild, das die bekannt feine Art der Zeichnung dieses trefflichen Künstlers aufs beste beleuchtete. Ja — sollte ich sie alle aufzählen, vor deren Arbeiten man zum Mindesten gesagt Respekt haben musste! Das gäbe eine zu lange Geschichte und das, was die Franzosen «Chefs d'oeuvre», wir etwa Haupttreffer nennen, war überhaupt nicht dabei. Nehmen wir lieber ein paar Einzelerscheinungen heraus, die wenn sie auch unter sich möglichst weit auseinandergehen doch immer Repräsentanten jenes grossen künstlerischen Zuges sind, der nun eben einmal in Paris weht und sich nicht übersehen lässt, wenn man von der Welt spricht, wo Geist und bewiesenes Können die Zügel führen, von jener Welt, in die nur Berufene eindringen und wo der weltliche Rang keine Berechtigung für persönliche Ansprüche mit sich bringt.

Boldini! Man wird unwillkürlich an Salons mit ganz bestimmtem Geruche erinnert, an Salons, wo die witzige, geistreiche, wortsprudelnde Damenwelt — gibt es zwischen «Monde» und «Demi-monde» noch eine verfeinerte Stufe? — ihr Wesen treibt. Seine Figuren haben etwas — der deutsche Ausdruck ist eigentlich viel zu grob — etwas anrüchiges, sie sind Kinder der Welt, sie kennen den heiligen Aloysius vielleicht von irgend einem frommspöttischen Witze ihres Boudoir-Beichtvaters her, der auf der Kanzel über die Sündhaftigkeit der Welt und ihre Verdorbenheit donnert und später an der Sakristeithüre mit der Miene des liebenswürdigsten Salonhelden zu einer jungen Baronne, seiner Freundin, sagt: Ah, que je suis en retard, chère Madame. Vous savez — on m'attend chez la comtesse. Jl y a un concert spirituel, suivi d'une petite collation . . . .



F. Amling pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Letzte Revue.





Ja, seine weiblichen Figuren sind der gemalte Extrakt des sinnlichen Chic, Feindinen aller gelehrten Langweile — je toller die Farce, die man ihnen vormacht, desto grösser der Beifall. Es ist nicht das Publikum der Comédie Française, nicht jenes der öffentlichen Sitzungen des Institut, nein, es ist das Weib was liebt — allerdings nicht im Werther'schen Sinne, bald eine jener Erscheinungen, die durch üppige Vollheit der Formen daran erinnern, wie die seidene Taille über dem enggeschnürten Corset kracht und der leichtbewegliche Fuss die wunderliche Schleppe zwar mit graziöser aber nicht gerade aristokratischer Bewegung zur Seite zu schleudern versteht, Figuren, die in der bestgeschlossenen Toilette doch «une espèce de déshabillé de toute la personne» bilden, bald wieder eine andere, eine von jenen, welche für unsere Tage die charakteristischen Erscheinungen bilden: beinahe körperlos, wie aus Luft bestehend, bleich geworden vom Lichte festlich durchlebter Nächte, halbtodt nach Schluss der Wintersaison, aufgeregt, leicht zitternd, «mit einem Nichts von Blut in den Adern lebend, deren Puls beinahe nur noch aus Gefälligkeit schlägt» und die dennoch mit gross aufgerissenen Augen jene männliche Erscheinung zu verschlingen scheinen, auf die es ihnen ankommt, die Sphäre der Belot'schen Romane, Figuren wie die Gräfin Diane de Limours, die zu ihrem Verehrer sagt: ich mag nicht irgend wo anders hingehen — nous nous aimerons ici, chez moi, dans ma retraite préférée!

Kurzum *Boldini* beherrscht eine gewisse Gesellschaftssphäre in ihrem ganzen Umfange so wie es bei keinem andern Maler der Fall ist und was er aus dieser Sphäre gibt ist wahr, geistreich, mehr oder weniger immer der Ausdruck jener Existenzen, die ihr Glück nicht in stillen Stunden der Einsamkeit finden, sondern jederzeit der Anschauung sind, dass ein Adam ohne Eva und umgekehrt ein Unding sei. Elegant sind seine weiblichen Erscheinungen immer — das gehört als erste Bedingung in diese Kreise.

Das diesmal ausgestellt gewesene Portrait von Madame S . . ., einer üppigen Brünette in rosa Seide, deren feine Falten den kräftigen Unterbau der Schönen deutlich durcherkennen liessen, war in seiner Art ein Meisterstück. Die dunkeln Augen, der sinnlich lächelnde Mund, sie sprachen; das ist mehr als Portraitmalerei so schlechtweg, — es liegt tiefe psychologische Beob-



achtung darin. Und nun gar erst das Portrait eines Knaben, eines langknochigen und dennoch feingebauten jungen Menschen, der kaum ein paar Jährchen über das erste Dezennium seines Lebens hinaus bereits den vollendeten Stempel einer blasirten Grossstadts-Gesellschafts-existenz an sich trägt, etwas eigensinnig nervöses, dabei geistig gewecktes hat, ein Bub aus guter Familie, der vielleicht des Lebens Quintessenz in jenem Alter bereits praktisch kennt, wo andere amo — amas — amat auswendig lernen ohne zu wissen, wie weit dehnbar der der Begriff «amare» ist. Das war geradezu vortrefflich, es ist ein Stück Zeitgeschichte in einer einzigen menschlichen Erscheinung niedergelegt, im gleichen Augenblick erfasst und auch gemalt, denn *Boldini*'s Arbeiten sehen nicht aus, als ob sie Wochen lang auf der Staffelei stehen blieben, als suchte er, wie das so manche thun, immer noch ein wenig zu ändern, interessanter zu machen. Seine Bilder sehen aus, wie urplötzliche, kühne Griffe, die das Erfasste mit den Klauen genialer, schneller Arbeitskraft festbannen. Ob das Bild in Paris eine erste Medaille bekommen hat, bezweifle ich — dafür stellt man dort etwas höhere Forderungen an eine Leistung. In München ward sie ihm zu Theil und er wird sich darüber wohl getröstet haben.

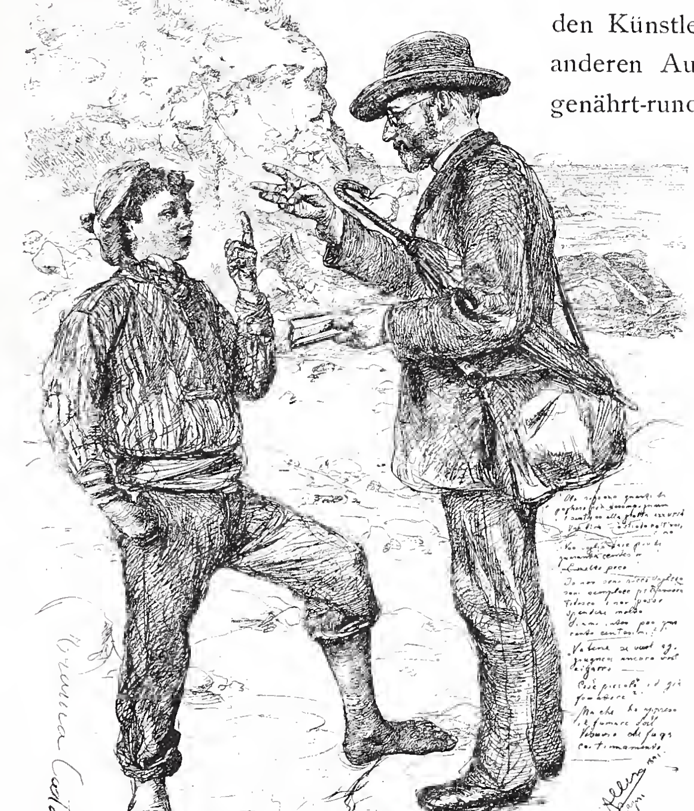
Völlig entgegengesetzt zu der Erscheinung auf dem genannten Portrait verhielt sich eine Arbeit von *Gustave Courtois;* seine Dame ist heute die Königin der «Beautés de Paris», eine aristokratische Erscheinung reinster Art: Madame Gautreau, eine Schönheit, die mehr bedeutet als blos Reiz der Form und Reiz der Farbe: der geistige Ausdruck des Kopfes spricht mit und das ist bekanntlich nicht stets bei allen Portraits, selbst nicht bei anerkannten Schönheiten, der Fall. Die Schuld hieran mag das eine Mal dem Maler, das andere Mal sein Original, zuweilen beide treffen. In *Courtois* Bildniss hielt die feine, durchgeistigte Art der Vortragsweise Schritt mit dem Leben. Es ist Kniestück; der wundervoll geschnittene Kopf mit dem einfachen Haarknoten im Genick, ist ganz im Profil gesehen; die Büste, sowie der lässig herabhängende linke Arm sind völlig entblösst und zeigen ein Incarnat, dessen alabasterne Erscheinung noch gehoben wird durch das einfache weisse Moullekleid, was die Dame trägt. Die technische Behandlung ist die denkbarst einfache, keinerlei regenbogenfarbiges Palettenkunststück hat dabei mitgespielt: der Reiz, der in der einfachen Schönheit der Erscheinung liegt, ist in demselben gerade durch die Einfachheit der angewendeten Mittel erreicht. Freilich ist das der kürzeste Weg zum Ziel, aber auch der schwierigste, denn er setzt einen Künstler voraus, der seinen Zweck kennt und Experimente verschmäht. Ein nicht minder gutes Bild waren seine «Waisen».

Und wieder ganz anders war ein Frauenbildniss von *Besnard.* Es machte nicht Anspruch auf Schönheit, noch zeigte es jene bestechende Routine, die an *Boldini*'s Bildern auffällt; es war die Lösung eines Problems eigener Art: eine weibliche Erscheinung, ganze Figur, den Oberkörper halb entblösst, das völlig beschattete Gesicht dem Beschauer zugekehrt, als Hintergrund mit sehr hohem Horizont die glühend leuchtende, wellige Fläche eines See's, in dem hundertfältig gebrochen der rothe Abendhimmel sich spiegelt, jene seltsame Erscheinung, wo man nicht Wasser, sondern eine flüssige, blitzende Metallmasse vor sich zu sehen glaubt. *Besnard* hat damit ein neues Glied in die Kette seiner genialen, ganz unberechenbaren Arbeiten eingefügt. Seine ersten Arbeiten, die er in Paris ausstellte, brachten die Gesetzeswächter der Kunst beinah ausser sich, aber nicht etwa vor Freude, — manche hielten ihn für einen Tollhäusler, andere lächelten über den jungen Brausekopf, «den man schon abthun werde.» Er liess sich aber nicht abthun, sondern feuerte Schuss auf Schuss los; seine Malereien für das Hôtel de Ville in Paris brachten ihm durchschlagenden Erfolg — jetzt muss man mit seinen Arbeiten rechnen, wenn auch Viele dieselben heute noch am liebsten über Bord geworfen sähen.

Ein anderes, ebenfalls von *B.* in München ausgestelltes Portrait in Aquarell, höchst einfach und breit behandelt, zeigte einen Kupferstecher an seinem Pult, eine Arbeit, deren vorzügliche Qualitäten zur Genüge darthun, dass auch die Schlichtheit ruhigen Tageslichtes in dem genialen Maler einen vortrefflichen Beobachter habe. Unter der Hand solcher Künstler wird das einfachste Stück des Lebens zur bedeutungsvollen Erscheinung; das ist Kunst.

Durch die lebensgrosse Darstellung einer jugendlich-elastischen Knabenfigur zeichnete sich ein vorzügliches Pastell von *l'Hermitte* aus; *Lulu Breslau,* die offenbar vollständig in den Einflüssen ihrer Umgebung aufgegangen ist und einen angesehenen Platz in der Pariser Malerwelt einnimmt, hatte Verschiedenes gesandt, in dem sich eine geradezu männliche feste Hand, eine sichere unbeugsame Kraft der Arbeitsart kundgab, Umstände die z. B. im

Jahre 1883 gelegentlich der Schweizerischen Landesausstellung manchen Landsmann der jungen Künstlerin förmlich in den Harnisch brachten, denn gerade im Lande Helvetias gilt vor den Augen der bestimmenden Kunstrichter nur das « Artige » (d. h. so viel wie nett, sauber, geleckt). Was Gottfried Keller bedeute, erfuhr man auch erst vom Auslande her.



Von reizender Anmuth durchwoben erschienen ein paar weibliche Portraits von *Dora Hitz*, während *Munkáczy* trotz allem Aufgebot an dekorativen Mitteln der Umgebung, die lebensgrosse Erscheinung seines Damenportraits selbst nicht bis zur Bedeutung einer decorativen Erscheinung zu heben vermocht hat, sondern geradezu steifleinen wirkte. Vorzüglich dagegen, in der Farbe ganz anders behandelt als sein Christus mit der Büsserin, wirkte *Edelfelts* Darstellung eines Herrn, der mit dem Anschauen von Kupferstichen beschäftigt ist; es lag feine individualisirende Art der Behandlung darin. Als eine Perle von Malerei musste wohl das Herren-Portrait von *Albert Hynais* in Paris gelten, das in Bezug auf das, was man von künstlerischer Behandlung und von Wahrheit verlangen kann, soviel bot, wie irgend einer der berühmten Alten; es war gezeichnet wie ein *Hans Holbein* seine Portraits zeichnete, aber es war, was dieser nicht zu thun pflegte, mit Farb' in Farbe modellirt.

Wen es vorstellte mag gleichgültig sein; es war ein Mann, dessen Umgebung mehr auf erhöhte Lebenstellung schliessen liess als der Ausdruck seines Kopfes, in dem etwas brutal-buldoggenhaftes lag. Doch — das thut wie gesagt nichts zur Sache, denn die malerische Behandlung des Ganzen auf relativ kleiner Fläche war bei aller Zartheit im Einzelnen so gut, dass nicht vieles der Ausstellung damit in Vergleich gezogen werden konnte.

Die Art und Weise des Portraits musste um so mehr frappiren, wenn man sich an die geistreichen Entwürfe zu den Plafond- und Lunetten-Malereien desselben Künstlers für das Burgtheater in Wien erinnerte, die eine gewisse stofflich feste, ich möchte sagen farbig-fette Art der Behandlungsweise zeigten, und, vor allem eines, die Hauptprincipien decorativer Arbeit voll und ganz ausdrückten: kräftige coloristische Wirkung; das Herrenportrait war fein, grau in der Erscheinung, es handelte sich für den Künstler da um Lösung einer ganz anderen Aufgabe: Der geröthete wohlgenährt-rundliche Kopf des Dargestellten, seine fleischigen Hände, das war trefflich zusammengestimmt mit dem schwarzen Anzuge und dem blaugrünen Gobelin-Hintergrund.

Wie mancher, der in freiem decorativem Wurfe Vorzügliches leistete hat anderseits diese feine Auffassung für die Darstellung des Individuums gehabt? Es sind die äussersten Gegensätze in den Forderungen einer jeder dieser Aufgaben vertreten und sie lassen den Künstler, der jedem Thema in seiner Eigenart gerecht wird, nur um so bedeutender erscheinen.

Des ehemaligen Ministers der schönen Künste und Gründers der Société des Arts décoratifs, Antonin Proust's Portrait von † *E. Manet* zeigte in mancher Beziehung die ausgesprochene Art dieses Vorkämpfers moderner Anschauungen. Seinen todten Stierfechter, der schon vor Jahrzehenten entstanden ist und eine Rolle spielte, als die gesammte heutige junge Malergeneration thatsächlich noch in den Windeln lag, begrüssten wir diesmal ebenfalls in München und mit ihm manchen Altersgefährten, so den während der Ausstellung (11. Septbr.) verstorbenen *Théodule Ribot*, der zwar auch gerade nimmer unter die Jüngsten zählend (er ist 1823, am 8. August in Saint Nicolas d'Attez geboren) dennoch bis zur

Stunde unter den französischen Künslern als vollgültig angesehen war, sagten auch seine Bilder das genaue Gegentheil von dem, was die moderne Hellmalerei bezweckt, denn sie sind alle sehr dunkel. Das thut ihnen in ihrer Eigenschaft als Kunstwerke indessen keinen Eintrag, denn seine «Mère Morieu» wurde in Paris so ziemlich einstimmig als ein Bild gepriesen, das den Vergleich mit den bedeutendsten Spaniern des 17. Jahrhunderts aushalte, es war das morceau de résistance



des Salons von 1878. — Medaillen hatte er in reicher Zahl schon lange vorher eingeheimst. Seine in München zur Ausstellung gelangten Arbeiten gehörten mit zu den besseren, zum hervorragendsten, was er geschaffen, zählten sie nicht. Hieher gehört auch der noch lebende *Charles Jacque,* dessen Thierbilder in reicher landschaftlicher Umgebung auch heute siegreich gegenüber dem besten bestehen. Es liegt eine Kraft und Vollheit des Tones in seinen Arbeiten, die unwillkürlich ansprechen. Er sieht die Natur nicht blos mit den Augen, er beobachtet sie mit fein empfindendem poetischem Sinne; dabei sehen die Bilder absolut nicht componirt aus, man kann sie ebenso gut wie irgend eine moderne Leistung, als ein «herausgeschnittenes Stück Natur» anschauen; einen unverkennbaren Vorzug aber haben sie: Volle Bildwirkung; sie wirken nicht blos wie à l'improviste entstanden, kurzum es sind Arbeiten, vor denen man den Hut herunter zieht, vor denen man überhaupt nicht darnach fragt, ob das ganz modern oder veraltet sei; Kunst bleibt immer Kunst, mag sie nun zum Ausdruck kommen wie sie will.

Die paar ausgestellten Skizzen von *Millet* trugen des grossen Meisters Namen; das war aber auch so ziemlich das bedeutendste daran, ebenso wie die Skizze *Bastien-Lepage*'s zu dem Bilde « L'amuour au village » schwerlich vom Autor auf eine Ausstellung geschickt worden wäre; gleiches gilt von dem an sich ganz netten, aber in Hinsicht auf den Maler eigentlich völlig bedeutungslosen kleinen Dingelchen von Landschaft, das den Namen *De Neuville*'s trug. Dieses sowohl wie eine ganze Reihe ähnlicher Dinger waren wohl Dinge, die man an Freunde verschenkt, als Ausstellungsobjekte kann man sie gewiss nirgendwo anbringen als bei uns. Die Speculation trat hier denn doch etwas gar unverschämt an den Tag und wenn die Jahresausstellung thatsächlich künstlerische Unternehmung in erster Linie bleiben soll, so müssen dergleichen Vorkommnisse von der Bildfläche verschwinden, sonst wird das Ganze weiter nichts als eine Verkaufshalle, nicht eine Kunst-Ausstellung.

Nennt man den Namen «*Meissonnier*», so denkt man unwillkürlich an etwas ganz vorzügliches. Der grosse Meister des schicksaldüsteren Bildes « 1814 » war mit zwei Arbeiten vertreten, denen es entschieden wohl bekommen hätte, wären sie nicht in unmittelbarer Nähe Menzel'scher Handschrift gehängt. Vielleicht waren sie an sich gut, die Nähe des geistreichen Berliner Realisten hielten sie indessen nicht aus. Sie wirkten mehr durch den darauf verwendeten Fleiss als durch andere Eigenschaften, welche den Namen Meissonniers in alle Welt hinaus getragen haben; es bewahrheitete sich auch da wieder einmal, wie grundfalsch es ist, bei Ausstellungen Namen als Trümpfe ausspielen zu wollen, wenn die Werke keine Trümpfe sind, sondern leidliche Spielkarten. Die zwei Meissonniers waren nette zopfige Costümbilder, wie sie bei uns ebenso gut, vielleicht besser gemacht werden, man braucht nur den Namen *Seiler* (München) zu nennen. Was *Bonnat* schickte, war desgleichen nichts weniger als das, was in Paris für gut gilt, ja, wir dürfen



A. Fink pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hochwild an einem Wintermorgen



uns gewiss erlauben, zu sagen, dass wir auch rein nichts Bedeutendes dahinter fanden. Der jugendliche Simson brauchte des Löwen Maul gar nicht aufzureissen, sicherlich hätte der ihn binnen kürzester Zeit selbst gähnender Weise aus Langeweile aufgerissen. Hätte irgend ein Münchener etwas Gleichwerthiges geliefert, es wäre mit Glanz hinaus complimentirt worden. Mag auch dies und jenes an dem ziemlich grossen Bilde gut gewesen sein, mir fiel unwillkührlich des Sängers Fluch ein:

> Noch eine hohe Säule
> Zeugt von vergangener Pracht.

Und *Benjamin Constant*, der grosse, treffliche Künstler! Was für eine dunkle Geschichte, die vielleicht am besten unaufgeklärt bleibt, war seine «Mondscheinsonate?» Es ist zwar richtig, dass man auf den gemalten Mondscheinbildern meist mehr zu sehen bekommt als in der Natur — da war das Gegentheil der Fall und es brauchte sich wohl kaum ein Musikhistoriograph darüber zu ereifern ob der Mann, der da in der Dunkelheit am Clavier sitzt, mit den authentischen Beethovenportraits Aehnlichkeit habe oder nicht, — und dann die Mondscheinsonate als Vorwurf für ein Bild nehmen? — Nein, blos sie spielen hören und weiter nichts, dagegen kommt die bildende Kunst nicht auf. Des gleichen Künstlers orientalische Scene hatte weit mehr für sich, es war wenigstens kräftige Farbe darin, aber repräsentirte den grossen Maler durchaus nicht — es war eben auch nur der Name. Das gleiche gilt von *Carolus Duran*, von dem wir in München schon ganz Anderes als die heuer ausgestellte Leinwand gesehen haben. Es schaut sich beinahe an wie Spott, wenn dergleichen Namen auf diese Art vertreten sind; es ist, als kläng' es Einem in den Ohren: Gut genug für Die! Doch — seien wir nicht ungerecht, vielleicht hielten diese Pariser Meister das für gut, was sie schickten, ebenso wie wir auch schon von deutschen Celebritäten Zeug bekamen, dass Gott erbarm!

In vier zusammengehörenden Bildern, welche eine moderne Interpretation der Geschichte vom verlorenen Sohne geben, trat eine bisher in München nicht bekannte Persönlichkeit, *James Tissot*, auf. Es sind eigentliche Familien-, es sind Zeitbilder, die das Schicksal eines jungen Mannes guter Herkunft illustriren. Der kritische Wendepunkt seines Lebens, nachdem er aus dem elterlichen Hause in der Seestadt fort und in die Welt gegangen, ist in einem Bilde so trefflich kennzeichnend für die Situation und gleichzeitig so decent wiedergegeben, wie es besser kaum gedacht werden kann. Es ist die alte Geschichte vom Adam, der sich unwiderstehlich zur Eva — d. h. hier ist es gleich ein ganzes Haus voller Evastöchter — hingezogen fühlt. Die Scene spielt in den lampionerleuchteten, nach aussen offenen Räumen eines der schwimmenden chinesischen Theegärten. Orientalisch elastische Frauen-



gestalten in reichen Gewändern umgeben den jungen Europäer, der am Boden sitzend den ganzen tollen sinnverwirrenden Zauber der Umgebung auf sich wirken lässt. Ueber den nächtig dunklen Wassern strahlen tausendfältig die Lichter anderer Häuser; zitterig spiegeln sie sich in den Fluthen. Die Situation ist deutlich und bedarf keines Commentars, obschon der Maler es sorgfältig vermieden hat, durch irgendwelche direkten Hinweise das Ganze noch greifbarer zu gestalten. Die Masse künstlichen Lichtes, welches den Raum durchwebt und alle Figuren in einen röthlichen Schimmer hüllt, ist nirgends zu knallenden Effekten ausgenützt; der Künstler vermied hierin das Augenfällige ebenso, wie er es in der Composition that. Originell ist auch die Scene des Wieder-

sehens mit dem Vater. Sie spielt auf einem grossen überseeischen Dampfer, der seine Ladung löscht. Unter anderm wird auch eine Viehheerde verladen. Der junge, als Hüter der Vierfüssler in seine Heimath zurückkehrende Mann hat den graugewordenen Kaufherrn, seinen Vater wiedererkannt und umschlingt seine Kniee in plötzlich reuiger Aufwallung, die äusserlich so stürmisch ist, dass dem alten Herrn der Hut vom Kopfe fliegt und er ein wenig zusammenknickt. In der Bewegung ist damit das Alter, die innerliche Erregung desselben vorzüglich geschildert.

Einer der zahlreichen in Paris lebenden skandinavischen Maler, der schon gelegentlich der vorjährigen Münchener Ausstellung durch seine farbig geradezu zauberhaften Arbeiten Aufsehen erregte, ist *Anders Zorn*; er stellte auch diesmal mit den Franzosen aus. Gleich seinen übrigen Landsleuten greift er ins Leben hinein; er ist ein Moderner durch und durch, aber ihm ist die Welt eine schillernde prächtige Farbenerscheinung, bei der Licht und Luft nicht dazu dienen, die Kraft des Colorites zu schmälern, im Gegentheil bieten sie ihm die Mittel, um der Leuchtkraft voll zu ihrem Rechte zu verhelfen. *Zorn* gehört zweifellos zu den bedeutenden Erscheinungen des Tages. Man kann nicht sagen, dass er specifisch französisch angehaucht sei, wenn es auch zweifellos sein mag, dass die französische Kunst, inmitten deren er schafft, in ihm das geweckt hat, was man bewundert. *Zorn*, 1860 geboren, begann seine Künstlerlaufbahn als — Hirtenknabe in Dalekarlien, wie er selbst erzählt. Er schnitzte, was ihm zunächst lag: Thiere; sein grösster Stolz war die erste materielle Errungenschaft dieser Thätigkeit: ein anderer Hirte kaufte ihm eines seiner Werke ab und gab ihm obendrein ein Stück köstlichen Weissbrodes. «Niemals später, so sagte er selbst, hat mich eine glänzende Bestellung so erfreut, wie diese erste Anerkennung.» Wie Cimabue seinen Giotto, so fand auch er seinen Beschützer, der ihn zunächst in die Schule schickte, lesen und schreiben zu lernen; dann trat er in die Akademie zu Stockholm, wanderte später in der Welt umher, um überall die alten Meister, in erster Linie Velasquez zu studiren, malte in Spanien, nachdem er zuvor bereits in England ähnliche Aufträge vorzüglich gelöst hatte. Portraits, so die Herzoginnen von Alba und von Ossuna — alles in Aquarell, durchreiste den Orient, dessen Leben und Treiben er in zahlreichen Arbeiten schilderte. Und dennoch nahmen ihn diese Eindrücke nicht so gefangen, dass er die nordische Heimath und ihre scheinbar viel einfachere Erscheinungswelt darob vergass, denn sein erstes Oelbild, womit er im Jahre 1888 zu Paris debütirte, waren nordische Fischer. Es hängt heute in der Gallerie des Luxembourg. Das war nun freilich ein Erfolg, dessen sich nicht Viele zu rühmen haben. Er gilt um so mehr, als man in Frankreich nicht so sehr dazu neigt, fremdes Verdienst anzuerkennen und ihm den gebührenden Platz anzuweisen, ihm die Wege zu ebnen. Der ehemalige Hirtenknabe aus Dalekarlien ist eben ein Kind des Glückes gewesen, dem freilich der mächtige Hebel einer künstlerischen Beanlagung allerersten Ranges fördernd zur Seite stand. Wie er im ersten Anlaufe die Technik der Oelmalerei vollständig inne hatte, so ist es mit seiner Thätigkeit als Radist, neuerdings als Pastellmaler, — was gilt ihm schliesslich die Technik, da es ihm in erster Linie auf den künstlerischen Ausdruck ankommt. Eine — um das künstlerisch nicht ganz gut beleumdete Wort zu gebrauchen — Spezialität seines Schaffens sind Badescenen, Weiber mit Kindern, die in das feuchte Element zu tauchen im Begriffe sind. Soll man sagen «Spezialität»? Nackte Menschen, dazu das Meer — das ist an sich eine Welt, gross genug, um ein Künstlerleben ganz auszufüllen. Er hat das Thema oft variirt, immer wieder eine neue Saite dabei anschlagend. Auch das eine seiner heuer in München ausgestellt gewesenen Bilder behandelte aufs Neue diesen Stoff; es war ein bezauberndes Stück, anscheinend voller, glänzender in der Farbe als irgend eines der vorhergegangenen und es behauptete gegenüber den beiden andern «Bierbrauerei in Stockholm» und «Ein Walzer» entschieden den Vorrang.

Puvis de Chavannes! Ich glaube, es war das erste Mal, dass sein Name in dem Kataloge einer Münchener Ausstellung vorkam. Wer nach dem ausgestellten kleinen Carton, der den Entwurf zu einem seiner Wandbilder in der Sorbonne enthielt, einen Rückschluss auf die Bedeutung dieses Monumentalmalers par excellence thun wollte, ginge entschieden auf falschen Wegen, denn die paar speerwerfenden Jünglinge mit den stylisirten Bäumen, alles grau in grau mit ganz wenig Farbeandeutungen modellirt, konnten keinen Begriff von der Grösse und Noblesse der Anschauung geben, welche die Werke dieses in seiner Ausdrucksweise durchaus strengen Meisters charakterisirt. Näher auf seine Eigenthümlichkeiten einzugehen, ist dies nicht der Ort.

Zu den Begründern jener Richtung, welche das Leben des Landbewohners schildert und die bedeutendsten der neueren Künstler Frankreichs in ihr Gebiet einschliesst, gehört bekanntermassen *Jules Breton*. Wie die grossen französischen Landschafter in ihrer Art ein Gegengewicht zu den sogenannten Klassikern unseres Jahrhunderts bildeten und zuerst den Sieg der frei behandelten Farbe in ihren Werken verkündigten, so waren es *Millet* und *Breton* als Figurenmaler, welche durch ihre Schilderungen des Landlebens den Feldzug gegen die rein academische Anschauung eröffneten und zu Bahnbrechern für eine zur Riesengrösse angewachsene Bewegung geworden sind. Zwar können die Beiden in der Art, wie Jeder schuf, nicht zusammen genannt werden, denn *Millet* hatte etwas Ernstes, oft beinah Düsteres, die Landschaft spricht immer stark mit; er war zweifelsohne von den Beiden der Grössere. *Breton* dagegen hat stets eine gewisse Freudigkeit in seinen Arbeiten ausgedrückt, es geht die gleiche Stimmung durch sie wie durch sein Buch: La vie d'un artiste. Auch trat bei ihm das landschaftliche Element mit der Zeit mehr und mehr zurück, die Betonung des Figürlichen wurde ihm Hauptsache; das zeigte sich deutlich bei seiner im Luxembourg befindlichen, 1877 entstandenen «Aehrensammlerin». Diesmal stellte er in München ein Bild aus, wo die Figuren nicht allein vorwiegen, nein, wo ihrer beinahe zu viele sind. Es ist das Bild: «Der Ablass zu Kergoat», ein bretonisches Sujet. Von dem Bilde wurde viel Gerede gemacht und man konnte also wohl begierig sein, es zu sehen. Ich muss gestehen, dass ich etwas enttäuscht war, und dass ich mir sagte: Ein deutscher Künstler, wie *Riefstahl*, der sich bei seinen Schöpfungen in ähnlichen Stoffen bewegte, hätte das gerade so gut, besser, viel besser gemacht, denn wenn Der an solche Stoffe ging, so war es künstlerische Arbeit, hohes Auffassen des Gegenstandes, keine billige Lederhosenmalerei, wie sie bei uns den courantesten Handelsartikel bildete. Kamen mir aber andere Bilder ähnlicher Art in den Sinn, z. B. die verschiedenen Processionsbilder von *Dagnan-Bouveret*, so trat das Fehlen jeder feineren Betonung in den einzelnen Erscheinungen fühlbar, sehr fühlbar hervor. *Jules Breton* ist ein verdienstvoller Künstler, der seine Zeit gehabt hat, indessen wäre es denn doch gerade solchen Erscheinungen gegenüber am Platze, auf deutsche Künstler zu verweisen, deren Arbeiten uns denn doch um ein gut Stück näher stehen. Ich nenne gerade nochmals *Riefstahl*, der nach dieser speciellen Seite hin als einer der Hervorragendsten bezeichnet werden muss. Von Ausländern — sie brauchen nicht gerade Lichter erster Güte zu sein — kauft man Bilder für unsere Gallerie, welche eigentlich den Zweck hätte, deutsche Kunst, speciell die Münchener Schule, zu vertreten. Sucht man aber z. B. Namen wie *Riefstahl*, so kann man die schärfsten Brillen nehmen, man findet ihn und Dutzend Andere nicht, die uns gewiss näher gestanden hätten als Dieser, jener Fremde, der vielleicht oft selbst nicht wusste, wie er zu der unerwarteten Ehre komme. Es ist etwas Schönes um den Patriotismus, nur muss man ihn auch zur rechten Zeit und am rechten Fleck zur Geltung bringen.



Breton's Bild zeigt den baumbeschatteten Platz vor einer Kirche, über welchen bretonische Bauern, angethan mit ihrer malerischen Tracht, in hellen Haufen daherziehen, den Kopf gesenkt, in der Linken eine brennende Kerze. Ein französischer Schriftsteller hat behauptet, das stete Zusammensein mit der Natur, die edle Beschäftigung des Feldbaues, die Vater, Sohn, Enkel und

alle Generationen nachher in stillen, abgeschlossenen Erdenwinkeln trieben, verleihe den bäurischen Erscheinungen oft etwas Ideales, ja Bauernmädchen oder Weiber bekämen oft Etwas im Ausdrucke, was an die Göttin Ceres erinnere. Er meinte damit vielleicht gerade die «Glaneuse» von *Breton*. Soll das Urtheil allgemein gelten, dann hat der Mann — Paul Arène heisst er — entweder niemals richtige Bauern kennen gelernt, oder sie müssten denn gerade da, wo er her ist, von ganz besonderer Race, sie müssten nicht der französische Bauer gewöhnlichen Schlages sein, der in Zola's «La Terre» ohne Schminke geschildert ist und wahrscheinlich dem Richtigen näher kommt als alle Auerbach'schen ländlichen Figuren. Hinter den kerzentragenden Bauern des *B*.'schen Bildes schreiten weibliche Figuren, auf einem Gerüst die beweihräucherte Madonnenfigur tragend, welcher wahrscheinlich die ganze Ceremonie gilt, dann kommen weissgekleidete Mädchen, ebenfalls eine Figur schleppend, weiterhin wehende Fahnen und endlich der ganze — Tross der Gebete plappernden Menge, deren unzählbares Contingent sich im Schatten der Bäume verliert. Gut, dass *Menzel*'s Prozession in Gastein nicht in der Nähe hing, sonst wäre der Eindruck von *Breton*'s Bild auf ein noch geringeres Minimum zusammengeschrumpft. Dass es auch seine guten Seiten hatte, ist nicht zu leugnen, aber wir hätten es leicht, ganz leicht entbehren können, wie manches andere ausländische. Als eine coloristisch hervorragende Leistung muss *W. Dannat*'s Bild «Spanische Frauen und Schmuggler» bezeichnet werden, dess innerer Zusammenhang allerdings völlig unklar ist, in der Art der Lichtbehandlung aber von ganz hervorragend guter Beobachtung zeugt. Unter den übrigen Figurenmalern wären etwa noch zu nennen *F. A. Bridgman*, von dessen verschiedenen guten Bildern wir den «Arabischen Pferdemarkt» bei pag. 64 gegeben haben, *A. Boulard*, *Stevens*, *Aublet*, *Dupré*, *Th. Verstraete*, *Muenier* (sehr feine sonnige Figurenstudie), *Walter Mac-Ewen*, von dem man glauben möchte, er habe sich wie *Claus Meyer* gewisse holländische Bilder als durchaus giltige Prototypen genommen.

Raffaelli war mit seinem «Zettelankleber» manieristisch-geistreich wie immer, zu einer geklärten, ruhigen Art wird er ja wohl nie kommen. Was endlich ein paar Costümbilder angeht, auf denen schöne Pagen und Damen mit Puffärmeln und ähnlichem Zeug vorkommen, so illustrirten sie jene Seite der französischen Kunstproduction die uns meist entgeht, in ihrem Wesen aber ebenso schaal und flau ist, wie das, was bei uns der Verkäuflichkeit zu lieb gemalt wird. Das setzt sich zum kleineren Theile in der Provinz, zum grösseren im Auslande ab und es ist gewiss den französischen Kunsthändlern nicht übel zu nehmen, dass sie die ihnen dargebotene Chance in München nicht ausschlugen, da die Münchener Kunsthändler durch Gott weiss was für Gründe von den Jahresausstellungen ferngehalten wurden — auch so ein Stück von guter, ächter, patriotischer Gesinnung! *)

Zahlreich natürlich waren die modernen Landschaften vertreten; es bot sich u. a. Gelegenheit, einen in Frankreich zur Berühmtheit gewordenen Namen aus persönlicher Anschauung kennen zu lernen. Wenn man Beweihräucherungsredensarten las, wie z. B. die folgende (voran geht die lange Beschreibung der Blumenpracht eines zu allen Jahreszeiten reich blühenden Gartens): C'est là, dans cette perpetuelle fête des yeux, qu'habite *Claude Monet*. Et c'est bien le milieu qu'on imagine pour ce prodigieux peintre de la vie splendide de la couleur, pour ce prodigieux poète des lumières attendries et des formes voilées, pour celui qui fit les tableaux respirables, grisants et parfumés, qui sait toucher l'intangible, exprimer l'inexprimable, et qui enchanta notre rêve de tout le rêve mystérieusement épars dans la divine lumière.»

Waren das Redensarten, etwa so wie der Anfang einer jener unsagbar albernen Kriegsgeschichten, die mehr oder weniger in allen französischen illustrirten Zeitschriften zu finden sind: «Après la victoire de Gravelotte . .» oder «Après avoir chassé glorieusement la canaille Prussienne des environs de la sainte ville de Paris . . . etc.» oder ist *Claude Monet* das Gestirn, der Messias der ganzen nach immer mehr Licht begehrenden Generation von Malern? Schliesslich hat Paris keine so sehr von der unsrigen grundverschiedene Natur, dass wir von dorther entnommene, wirklich hochstehende malerische Schilderungen nicht am Ende auch verständen!

Ob unsere Luministen Purzelbäume schlugen, als sie diese Bilder sahen, das weiss ich nicht, vielleicht aus

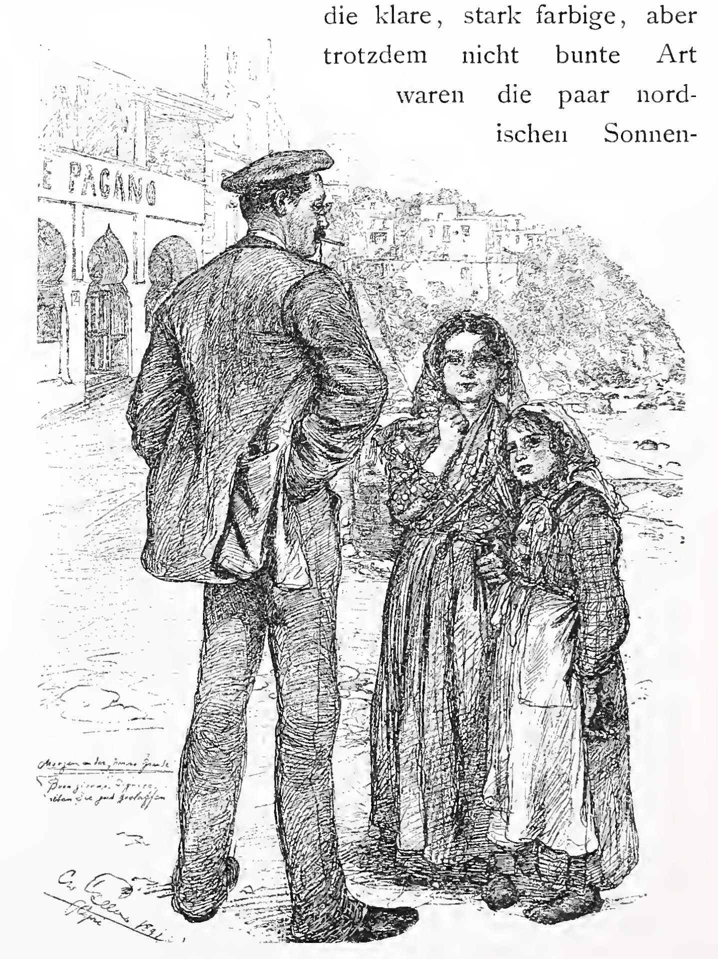
*) Die inzwischen stattgehabte General-Versammlung der Münchener Künstlergenossenschaft hat der übermässigen Auslandsliebäugelei gegenüber sehr unzweifelhafte Stellung im verwerfenden Sinne genommen und in protestativer Weise sich gegen Zustände gewandt, die ebenso beschämend als lächerlich für uns waren. Ob die Sache von Dauer sein wird, muss die Zukunft und die Stellungnahme nicht künstlerischer, aber ausschlaggebender Kreise zu der Lage der Dinge weisen.

Freundschaftsüberzeugung, die bekanntermassen eine grosse Rolle spielt. Ich für meinen Theil habe keinen geschlagen, aber ich fand, dass da mit der Farbe ein Spiel von Tönen erreicht sei, das seine eigenen Reize hat und, falls man keine Ansprüche an die Form einer solchen Paletten-Chromokrenekataraktepoikile stelle, dieselbe entschieden einen prickelnden, lustigen Eindruck mache. Grundbedingung ist, selbst bei kleinen Leinewanden dieses Künstlers, möglichst grosse Distance des Auges seitens des Beschauers.

«Qui donc, mieux que ce chantre inspiré des printemps roses, des aubes nacrées, des transparentes eaux aux reflets mouvants, a su comprendre et rendre les sols durs et les immenses déserts des ciels du midi, et ces végétations vernissées, et ces torsions de bronze des oliviers, et tout ce décor classique théâtral, grandiose et sec, où il semble que s'entendent encore les voix de Virgile et de Lucien.»

Ein wenig überschwenglich, vieles wahr — jedenfalls ist mir *Claude Monet*, da er offenbar ein durchaus selbstständiger Mensch ist, hundertmal viel lieber als der Beste unserer Imitatoren. Er sieht die Natur aufgelöst und doch wieder zusammengezogen in ein unendliches Spiel von Licht und Farbe, er definirt den Begriff vom einheitlichen Ton ganz anders als Jene, die darunter eine gleichmässig festgehaltene Farbe verstehen. Seine blaue Luft wirkt nicht blau, weil sie mit dieser Farbe gemalt ist, sondern weil eine Menge contrastirender Dinge so zusammenwirken, dass sie blau aussieht, daher dann auch ihr eigenthümlicher Schiller, ihre Leuchtkraft, die niemals im gleichen Maassstabe auftritt, wenn glattweg ein Localton hingestrichen ist; seine mit Blumen übersäten Wiesen wirken nicht grün, weil sie in erster Linie mit grüner Farbe gemalt sind, es spielen im Gegentheil die heterogensten Töne da zusammen die beste Symphonie, kurzum, er versteht es, die farbige Erscheinung der Natur aufzulösen in eine Unzahl von kleineren und grösseren Accorden, die auf die Entfernung hin sich verschmelzen und als Eindruck geschlossen wirken, ja nicht blos geschlossen, sondern auch gut, poetisch wirken. Er strebt nicht darnach, eine möglichst treue Copie der Natur durch die Zusammensetzung wohlbeobachteter Einzelnheiten zu geben, und doch wirken seine Bilder naturwahr; er versucht es ebensowenig, sie in eine je nach Bedürfniss zu wählende Form des Ausdruckes zu kleiden, und sie wirken dennoch poetisch, aber es ist eine Art von Malerei, die nur von dem ausgeübt werden kann, der sie aus seinem ganzen Wesen heraus entwickelt hat, die aber durch das Annehmen und Ausüben seitens weniger Tüchtiger ohne weiteres zur ungeniessbaren Dummheit wird. *Monet*'s Reiz in seinen Bildern ist der Reiz des absolut Persönlichen. Aehnliche Bestrebungen zeigte die Ausstellung auch bei Anderen, aber sie wirkten geschmacklos, während er — das ist unleugbar — von einer Feinheit malerischen Fühlens Zeugniss ablegt, die weit über das Maass des Alltäglichen, von der «Brod-Kunst» ganz zu schweigen, hinausgeht.

Ein Landschafter anderer Art, aber in künstlerischer Hinsicht nicht weniger sympathisch, ist *Emile Barau*. Unter den drei ausgestellten Bildern fiel hauptsächlich ein herbstliches Stück auf, das weniger die Farbenpracht des Spätjahres als die Fahlheit der absterbenden Natur als Thema behandelte: lange Pappeln und Weiden, dazwischen ein Wassergraben, voilà tout. Es war aber genug, um zu zeigen, dass es ein künstlerischer Vorwurf, fähig der genialsten Auffassung sei. Auffällig durch die klare, stark farbige, aber trotzdem nicht bunte Art waren die paar nordischen Sonnen-



scheinlandschaften von *Albert Edelfelt*, gut einige Marinestücke von *Baertsoen*. Im Uebrigen war an bedeutenden landschaftlichen Dingen nicht viel da, ausser den kleineren Sachen älterer Maler wie *Corot*, *Daubigny*, *Diaz* etc. etc., die eigentlich gar nicht in den Rahmen der Jahresausstellungen hineingehörten, bei allem Respect im Uebrigen vor ihnen.

Und soll zum Schlusse ein Wort über die ausgestellten Stillleben gesagt werden, so genügen ein paar Namen hinlänglich, denn das Ausgestellte war an sich gut, nichts aber forderte die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maassstabe heraus. Da waren u. A. *G. Fouace*, *A. Vollon*, *A. Boulard*, *R. Ribarz* u. s. w.

Viel weniger bedeutend als in früheren Jahren traten diesmal

Die Spanier

auf. Allem Anscheine nach spielt dort die Schilderung des Volkslebens, oder sagen wir, manchmal der Costüme, wie man ihnen noch vereinzelt in Andalusien, immer bei der Quadrilla in der «Plaza de Toros» begegnet, eine grosse Rolle. Beschaut man das grosse illustrirte Werk von *Doré* und *Davillier*, was in den sechziger Jahren erschien, so möchte man glauben, in Spanien noch allerwege dem Volk in jenem Gewande zu begegnen, was man so gemeinhin als «National-Tracht» bezeichnet. Einzelne Ueberreste abgerechnet, so das turbanartig geschlungene, bunte Pañuelo di cabeza (Kopftuch, von Männern getragen), die Manta (shawlartiger, buntgewirkter Stoff mit reichem Troddelwerk), die Faja (bunte Leibbinde), die Espargatos (Sandalen), ist wenig mehr übrig geblieben von der farbenprächtigen Tracht, die, wie auch bei uns, in den verschiedenen Landestheilen ganz verschieden aussah. Vereinzelt sieht man noch hin und wieder solche Figuren, bei der Corte del Seo (öffentliches Gericht unter freiem Himmel) zu Valencia, bei festlichen Kirchenaufzügen, bei der Fiera zu Sevilla, oder in den ganz entlegenen Thalschaften der Alpuxarras. Was bei den Gasthöfen nahe der Alhambra zu Granada im Costüm sich herumtreibt, das sind Zigeuner vom Sacro Monte, die den immer zahlreich anwesenden französischen und englischen Malern Modell stehen und als ächte Vertreter des Volkes etwa die gleiche Rolle spielen, wie die Modelle in Rom, welche unter der Bevölkerung ebenfalls die einzigen Costümtragenden sind. Einzig, wie gesagt, hat sich der ganze Pomp bei den activen Antheilnehmern am Stiergefechte erhalten. Dort blitzt im Sonnenschein das reich mit dichter Silber- und Goldstickerei gezierte ächte Gewand der Toreros und ein seltsam empfindender Künstler müsste Der sein, den diese elastischen, körpergewandten Menschen nicht interessirten. Kein Wunder, dass sie in der Malerei eine gewisse Rolle spielen. Sieht man sie aber immer wieder abgebildet und tritt dabei die Absicht ausgesprochen in den Vordergrund, hauptsächlich die bunte Erscheinung vorzuführen, nicht den Menschen, so sinken eben diese bestechend gemalten Stücke auf das Niveau der alltäglichen Modellcopirerei herab und man kann höchstens dem technischen Raffinement, das dabei losgelassen wird, ein gewisses Interesse abgewinnen, kurzum, die spanische Costümmalerei ist nicht höher und nicht niedriger im Werthe zu veranschlagen als die unserige. Jene wirklich bedeutenden Schöpfungen, denen wir in München früher begegnet sind, bilden, wie das überall der Fall ist, nicht das Alltägliche, sondern die Ausnahme.

Wer an Historienbildern Freude hat, und in der Abkonterfeiung von Gewändern und Waffen vergangener Jahrhunderte die Aufgabe der «grossen» Kunst sieht, muss vor den Spaniern einen Heidenrespect bekommen, denn solcher Bilder, die den Stempel ächt academischer Langeweile bestens ausgedrückt aufwiesen, gab es eine gute Zahl und gross waren sie auch, nur schade, dass sie so viel Platz versperrten. Diesmal gehörten sie dem Sujet nach weniger der Reihe von Hinrichtungen und Massenniedermetzelungen an, welche einen integrirenden Bestandtheil der mittelalterlichen Geschichte sämmtlicher europäischen Culturstaaten ausmachen; es waren grösstentheils Scenen aus römischer Zeit. Das ändert am Charakter dieser Art von Kunst nichts und wir brauchen also auch nicht näher darauf einzugehen. An ihnen hat sich so recht gezeigt, dass das juryfreie Einladen fremder Künstler, deren Werke man zuvor nicht einer Prüfung unterziehen konnte, gleichbedeutend sei mit dem deutschen Worte, das da heisst: Die Katze im Sack kaufen.

Was wir unter «Modern» in der Malerei verstehen, war an Zahl, wie an Qualität nicht sehr reich vertreten; *Louis Jimenez*, zweifelsohne einer der bedeutenderen heutigen Künstler der iberischen Halbinsel, kann seiner Ausdrucksweise nach kaum mit seinen Landsleuten genannt werden, denn in Paris lebend ist er auch als Maler vollständig Pariser. Räumlich sehr gross war die Arbeit von *Martinez-Abadès* in San Bartolomé, die Scene dar-

stellend, wie ein Priester mit dem Viaticum die enge Treppe am Rumpf eines riesigen Dampfers emporsteigt, Der Vorgang mag für Den, der ihn miterlebte, etwas Eigenes, Ergreifendes haben — nur müsste das auch im Bilde zur Geltung kommen. Das that es leider nicht. Viel ansprechender, obschon im Thema anspruchsloser war ein Bild von *Baixeras-Verdaguer* in Barcelona, drei Seeleute auf einer Damm-Mauer sitzend, und wenn noch eine fernere Leistung als vorzüglich studirt erscheinen musste, so war es die Scene aus Gil Blas, wo der junge Abenteurer als unfreiwilliger Strassenräuber am Rande des sonnenglühenden, staubigen Heerweges steht und einen vorbeireitenden Cleriker ohne Drohung zum Hinterlassen des wohlgefüllten Geldgürtels veranlasst. Gemalt ist es von *Moreno Carbonero.* Der weiss, wie Sonnenschein aussieht. Die beiden *Benlliure, José* und *Juan Antonio* waren ebenfalls vertreten. Dass ihre Sachen allemal geschickt gemacht sind, weiss man so ziemlich zum Voraus. Es war diesmal aber auch das Hauptverdienst daran; ebenso wie bei *B. Galofre,* der eine heisse Markt-Scene, *J. Villegas,* der den Tod eines Stierfechters in dem Raume hinter der Arena malte. Im grossen Ganzen lässt sich das Urtheil dahin zusammenfassen, dass viele Arbeiten von mittelmässiger Güte den Hauptstock der spanischen Abtheilung ausmachten, an welche sich eine kleinere Zahl von wirklich unbedeutenden Leistungen anschloss.

Weit imponirender als in früheren Jahren dagegen wirkte die Ausstellung von

Italien.

Bisher hatten wir die routinirten Figuren- und Landschaftsmaler kennen gelernt, welche vornehmlich durch geschickte, gefällige Vortragsweise die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich lenkten und sich damit im Auslande auch alsbald ein Absatzgebiet zu erobern begannen. Im eigenen Lande haben sie keines. Gelegentlich der römischen Ausstellung im Jahre 1891 wurde ein ganzes Bild abgesetzt — wer sollte auch in Italien Bilder kaufen? Die Jtaliener? Fällt ihnen nicht im Traume ein. Der Staat? Ach du liebe Zeit, der hat mit ganz anderen Schwierigkeiten zu kämpfen als mit der Frage, ob man in dem ohnehin kunstgesegneten Erdstriche auch die Erzeugnisse der Neuzeit würdig unterbringen solle. Erst kein Deficit, dann eine anhaltend gesunde Regierungswirthschaft in dem Lande, das blühend sein könnte, wenn nicht weltliche und geist-



TYPOGRAVURE HANFSTAENGL

liche Herrscher zu gleichen Maassen Jahrhunderte lang den Boden für einen anhaltenden, moralischen und materiellen Bankerott-Zustand auf's Eifrigste vorbereitet hätten; und wenn das Alles erst überwunden sein wird — dann vielleicht, vielleicht Kunst, moderne Kunst; Schulen sind freilich nothwendiger, momentan auch Bajonette, Panzerfregatten und Kanonenfutter für die Colonien!

Kaufen denn nicht in Venedig, in Rom, in Florenz die Fremden viel? höre ich fragen.

Ja, Fabrikwaare; von Malereien etwa das gleiche Genre, wie es in Interlaken und Luzern feilgeboten wird: Souvenir du Staubbach, la Jungfrau, Rheinfall bei Schaffhausen — so in Italien: Dogenpalast, Ponte dei Sospiri, Neapel mit den zwei bekannten Pinien und ein wenig speiendem Vesuv, Amalfi — und Capri gar erst, wo ausser einer ganzen Colonie strebsamer Maler auch Solche ihr Quartier haben, die alle Jahre ein Jubiläum feiern: Fertigstellung der tausendsten «Blauen Grotte», der fünfhundertsten «Marietta» etc. etc.

Und die Handels-Bildhauerei erst! Nicht leicht wird in einem Lande solcher Schund en masse verkauft! Ja,

die Alabaster-Fabrikanten, das wäre so ein Capitel in der Kunstgeschichte des heutigen Italiens.

Aber Gott sei Dank, Italien hat auch seine wahren ächten Künstler, abgesehen von Jenen wie gesagt, die wir bisher kennen gelernt haben, Jenen, die mit ihrer bestechenden Technik im Einzelfalle wirklich liebenswürdig wirken, en masse gesehen aber etwas Süssliches, manchmal sogar etwas süsslich Anwiderndes haben, Dinge. denen das künstlerische Mark fehlt, wenn sie auch sonst alle Bedingungen dessen erfüllen, was man mit Pinsel und Farbe auf einem Malgrunde fertig bringen kann.

Dass dergleichen Marktwaare auch heuer wieder als «Italienische Kunst» ausgestellt war, dafür können die wirklichen italienischen Künstler nichts — wieviel Leute, die da malen, tragen nicht bei uns respectfordernde Titel und haben mit der wirklichen Kunst rein gar nichts zu schaffen, geschweige denn dass die Kunst mit ihnen etwas zu schaffen hat, es sei denn etwa jene, die man so gemeinhin als das savoir-faire speculativer Geister bezeichnen könnte.

Vinea und *Andreotti* — das bezeichnete noch vor nicht gar langer Zeit etwas Anderes als lediglich Kleidermalerei und geschmeidige Paletten-Fertigkeit; heute sagen uns die Bilder dieser Maler weiter nichts als «wir wollen verkäuflich sein». In der That speculiren sie mit der niedrigeren Hälfte des menschlichen Durchschnitts-Geschmackes und das ist bedauerlich, weil Keinem von Beiden eine grosse Portion positiven Könnens abzusprechen ist. *Milesi* scheint manchmal auch diesem Fahrwasser zuzusteuern, ebenso *Ricci* und mit ihnen manche Andere, die zu nennen überflüssig erscheint — doch was wollen diese heissen gegenüber der klaren naturwüchsigen Frische eines *Segantini*, der allem Ueberkommenen den Rücken drehend, seine ganz eigenen Wege wandelt.

«Aber man kann ja seine Bilder nicht in der Nähe anschauen», werden Viele sagen. —

Dazu allein ist auch die Malerei nicht da — ein blödes Aug' rückt jedem Ding zu nah. Die Formen und Farben stehen eben doch richtig da und es lässt sich von dem frischen Hauche, der in diesen Arbeiten weht, absolut nichts wegdisputiren. *Segantini* ist eine Erscheinung, die ganz allein, wie viele Andere, nur für sich bestehen kann, gerade so wie *Böcklin* oder *Besnard;* sowie sich Andere seiner Eigenart bemächtigen wollen, kann blos Unsinn herauskommen. Für sich aber genommen, ist er eine Erscheinung, so wohlthuend und erfrischend wie die kühle, durchsichtige, kalte Luft der Höhenlagen unweit der Schneeregionen, die er, ich möchte sagen, greifbar, athembar zu geben weiss. Auf welchem Wege das erreicht wird, bleibt sich gleich; die Hauptsache ist, dass es überhaupt erreicht werde und zwar mit jener ausgeprägten Ueberzeugung für die Wahrheit der Anschauung, wie sie bei *Segantini*'s Bildern da ist. Wer eben nur dem Ausdrucke nachgeht, bildet sich ganz von selbst eine Technik heran, die im speciellen Falle als die richtige erscheinen muss — vielleicht weiss mancher Künstler gar nicht, warum er Etwas gerade so und so machte; ist es doch eine bekannte Geschichte, dass Jene, die mit allen möglichen Kniffen, Präparationen und dem Spiele des Zufalls ein Ziel zu erreichen verstehen, nicht immer die wahrhaftigsten und künstlerischsten Maler sind. *Segantini*, den man anderweitig schon lange kannte, hat in München zum ersten Male ausgestellt und zählte mit zu jenen Erscheinungen, die dazu angethan sind, einer Ausstellung mehr im Ausdrucke zu verleihen als den Charakter einer Anhäufung von Bildern und Sculpturen. Seine vier Bilder behandelten wesentlich verschiedene Themata, aber Jedes war eine Leistung, ich sage Leistung als Gegensatz zum «Kunststückchen». Der vom weissen Linnen des Bettes umgebene rosige Mädchenkopf mit den leuchtend blauen Augen wäre vielleicht unter der Behandlung eines routinirten Technikers zum bedeutungslosen Dinge herabgesunken — *Segantini* hat aber den Nagel auf den Kopf getroffen; es liegt Liebreiz, Jugend in dem Dinge, aber gleichzeitig auch jene gewisse jungfräuliche Herbigkeit, die weit gefangennehmender wirkt als das weiblich Liebenswürdige und Schmachtende. Und dann seine Hochgebirgs-Hirtin mit dem Strickstrumpf, als Hintergrund die kahlen vegetationslosen Felshalden der ansteigenden Höhen, darüber der kalte, beinah glasig durchsichtige dunkelfarbene Himmel, der in seiner tiefen Bläue nichts von der weichlichen Verschwommenheit der Tiefebene an sich hat — all' Das war eben ganz einfach vorzüglich, nicht minder seine Spinnerin im Kuhstall, die bei Laternenschein das surrende Rädchen spielen lässt, wobei eine starkknochige Kuh tiefsinnig zuschaut.

Arnoldo Ferraguti ist mit seinen Feldarbeitern im Massstabe etwas gross geworden — aber das Bild war eine künstlerische That, ein Lobgesang der Arbeit und



H. de Siemiradzki pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Unvorsichtigen.



der Farbe zugleich. Ich kenne die Dimensionen nicht, glaube aber nicht irre zu gehen, wenn ich die Länge auf 5—6 Meter, die Höhe auf mindestens 3 Meter anschlage; was in einem Raum wie dem Vestibule des Münchener Glaspalastes gross aussieht, muss im Atelier geradezu colossale Dimensionen haben. Das Ganze stellt eine Reihe von zum Theil halbentblössten Feldarbeitern dar, die im grellen Sonnenschein mit dem Umgraben eines Grundstückes beschäftigt sind. *Ettore Tito* behandelt in feiner, geistreicher Weise eine Eifersuchts-Scene zwischen Mann und Frau. Sie steht abgewandt, in reicher Robe, in dem luxuriös ausgestatteten Raume. Der Spiegel neben ihr zeigt den in höchster Erregung befindlichen Gatten — «die alte Geschichte», wie der Künstler sein Werk selbst taufte. An dramatischer Wirkung fehlt es dem Ganzen nicht, das dabei ausgegebene malerische Können hat bei aller Entfaltung reicher Wirkung sich dennoch so auf die Hauptsache concentrirt, dass kein nebensächliches Ding störend dazwischen tritt. Ein Canalbild vom nämlichen Künstler stach ebenfalls durch manches Kraftvolle der farbigen Behandlung angenehm hervor. Nicht minder Vorzügliches und Gutes lag in den Arbeiten eines *F. Filippini*, *L. Nono*, *L. Rossi*, *A. Rietti*, *G. Muzzioli*, *Zezzos* u. s. w. Was alle diese Künstler auszeichnet, ist der klare, ungebrochene Ton ihrer Bilder, die Freude an der farbigen Erscheinung, von deren Buntheit sie nichts weglassen, ohne dass dabei unruhige Abwechselung der Wirkung nahe träte. Sie rechnen mit dem ganz einfachen Princip, dass einer kräftigen Farbe eine andere wirksam entgegenzusetzen sei und scheuen sich nicht, der Wirklichkeit ihr Recht zu lassen. Auf diese Art kommt eine Frischheit in diese Arbeiten, die wir bei vielen Wahrheitsmalern vollständig vermissen. Die italienische Abtheilung errang durch die ziemlich bedeutende Zahl solcher Bilder eine Stellung gegenüber der gesammten Menge der übrigen an der Ausstellung Betheiligten, die nicht anders denn als sehr achtunggebietend bezeichnet werden kann. Sie trug ganz wesentlich dazu bei, das Totalbild der Ausstellung zu einem zu machen, wie es die Räume des Glaspalastes zuvor nie gesehen haben. Vom Standpunkte der Vergleichung aus kann die Jahresausstellung von 1891 nicht anders denn als ein Ereigniss von hoher Bedeutung angesehen werden; sie musste vor Allem gerade uns Münchenern zeigen, wie viel stärker und mächtiger die entwickelte Eigenart wirkt als alles Entliehene, mag es sich auch äusserlich originell anschauen. Neben den anderen Nationen traten wir im grossen Ganzen am schwächlichsten, ungeschlossensten auf. Mag auch hundertmal die Phrase von der Internationalität der Kunst lancirt werden — immer wird sie am besten da widerlegt, wo das Persönliche, das National-individuelle die Zügel führt. Gerade die Italiener lieferten einen schlagenden Beweis dafür. Man sollte glauben, dass die grossartigen Schöpfungen der Vergangenheit, denen man dort begegnet, sichtliche Spuren in der Handschrift der Gegenwart hervorrufen müssten, denn man mag seinen Fuss hinsetzen, wohin man will, überall begegnet man künstlerischen Aeusserungen alter Zeit, und das zwar nicht blos in den monumentalen Anlagen, vielmehr hatte jener Geist des Risorgimento, wie es jede wahre Blüthezeit der Kunst thut, alle Verhältnisse des Lebens in den Bannkreis seiner Gestaltungskraft hineingezogen, was unsere Zeit bekanntermassen nicht thut. Es wäre also kein Wunder, wenn die moderne italienische Kunst den Anschluss an die vergangene suchte, ähnlich, wie es bei einer guten Zahl holländischer Maler der Fall ist. Sie thut es äusserlich nicht, innerlich dadurch, dass sie wie jene, dem Studium der Natur folgt.

Was dabei freilich ausschlaggebend wirkte, das ist der ganz andere Charakter der Aufgaben, welche der Kunst von heute gegenüber jener andern zufallen. Die heutigen Aufgaben stellen sich die Künstler zum grössten Theile selbst, sie versuchen deren Lösung ungeachtet des materiellen Endresultates, sie müssen ganz und gar nur auf ihren eigenen Füssen stehen, denn keine unterstützende Macht in Form von Mäcenen steht ihnen zur Seite. Es gibt keine grossen Altarblätter zu schaffen, keine mächtigen Kirchengewölbe, keine Loggien mehr zu bemalen; die Architektur baut keine Dome und Paläste mehr, indem sie von Anfang an auf den malerischen und bildhauerischen Schmuck derselben bedacht ist. Grosse Aufgaben, wie das Denkmal Victor Emanuels, stehen vereinzelt, der Drang der Zeit geht anderen Zielen entgegen; mithin bleibt den Künstlern nichts Anderes übrig, als das Leben, in dem sie stehen, die Natur, welche sie umgibt, zu schildern und damit ihren Zeitgenossen einen Ersatz zu bieten für Das, was vergangene Tage mit den Figuren des Christenthums und der Götterwelt bevölkerten. Seit die letzten Ausläufer der Renaissance in Italien ihre Wirkung geltend machten, sind kaum hundert Jahre verflossen (Tiepolo starb 1778, ja Martin

Knoller, der noch voll und ganz mit in die ausklingende Epoche hineingezählt werden muss, starb als Leiter der Mailänder Academie erst 1804). Dann kam eine Zeit völligen Stillstandes; heute beginnt ein neues Leben mit hoffnungsverheissenden bedeutenden Erscheinungen. Wir brauchen nur den Namen *Morelli*'s, *Michetti*'s u. A. zu nennen. Neben einer Zahl tüchtiger Figurenmaler blüht die Landschafterei im wahren Sinne des Wortes. Namen wie *Ciardi*, *Panerai*, *Belloni*, *Gignous*, *Bezzi*, *Filippini*, *Zezzos*, *Bazzaro*, *Stefanori*, *Brancaccio*, können mit dem Besten, was unsere Zeit schafft, in eine Reihe gestellt werden. Sie sind ganz specifisch italienisch, sie haben Localfarbe, sie geben was sie umgibt, sie sind mit einem Worte national und darin liegt ihre Kraft, von der wir lernen können, ebenso wie von den Skandinaven, den Holländern, den Britten, Spaniern und Franzosen. Jeder Mensch hat eine Muttersprache. Sich in dieser schön, künstlerisch ausdrucken zu können, ist, das unterliegt keinem Zweifel, eine hohere und bessere Aufgabe, als das Hinneigen zu fremden Idiomen, deren Innerstes nicht allein in der ausseren Form, sondern in der Empfindung für Das liegt, was sie

aus dem Schatze des eigenen Volks- und Naturcharakters geben können. Ein Freund von mir, dessen Frau zwar correct deutsch sprach, nichtsdestoweniger aber doch ihre nichtdeutsche Muttersprache als höchstes Juwel achtete, sagte gelegentlich zu mir: «Wir verstehen uns vorzüglich, meine Frau und ich, aber die herzlichste Intimität, das trauliche Kosewort kann man seiner Liebe nur in der angeborenen Sprache sagen!»

Und sollte uns Deutschen die Kunst nicht jenes Wesen sein, dem wir das Beste weihen, dem wir unsere Liebe im heimathlichen Worte sagen wollen? Sie ist wohl eine Mutter für Alle, die ihr ein Leben weihen, aber sie ist kein oberflächliches Weib, das seine sämmtlichen Kinder über einen und denselben Leisten geschlagen sehen will. Nur im Individuellen, sei es Person oder Nation, liegt die Kraft, die zu eigenartiger Entwickelung nöthig ist. Dass wir im Verkennen dieses Umstandes viel gesündigt haben und noch sündigen, das bedarf keines eingehenden Beweises. Kehren wir zurück zum eignen Herd und lassen wir da unsere Flammen lodern.



Vale-Dico! *H. E. von Berlepsch.*

INHALTS-ANGABE.

(Der vorliegende Band besteht aus zwei Theilen, worauf bei Benützung des Inhalts-Verzeichnisses gefl. zu achten ist. Die vor den Seitenzahlen stehenden Ziffern I und II geben an, in welchem Theil sich die betr. Artikel und Illustrationen befinden.)

Aufsätze.

Vollbilder.

Textbilder.







